

# **UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN  
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I



## **TESIS DOCTORAL**

**Aportaciones de Narciso Ibáñez Serrador al cine fantástico-terrorífico  
español**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Aída Cordero Domínguez**

Director

Emilio C. García Fernández

**Madrid, 2015**



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I



MEMORIA PARA OBTENER EL GRADO DE DOCTOR:

**Aportaciones de Narciso Ibáñez Serrador al  
cine fantástico-terrorífico español**

Madrid, 2014

Autora: Aída Cordero Domínguez

Director: Emilio C. García Fernández



*Para mis padres, María Nieves y Carlos Moisés, y para mi hermana, Irene,  
quienes han sufrido, en la distancia, mi ausencia.*

*Para Pilar Martín Morán, que me ha permitido la flexibilidad necesaria para  
llevar a cabo todo esto y, además, aportar un enorme granito de arena en  
los últimos peldaños, así como la inteligente enseñanza de "no rendirse".*

*Y también para, Seilys, que, no se cómo, ha conseguido aguantarme todo  
este tiempo.*



## **Agradecimientos**

En primer lugar, quiero agradecer a mi familia, por apoyarme y entender que esta tesis, tan importante para mí, me quitaría tiempo para ellos. Lo recuperaremos. En todo momento me he sentido comprendida, y esa comprensión y fe ciega en mi, en más de una ocasión, ha provocado que no tirara la toalla, sobre todo en aquellas en las que me sentía desbordada por los acontecimientos.

Entre esa familia también quiero agradecer a mi prima Diana, ahora doctora, por esos ratos de apoyo emocional que hemos compartido durante el proceso. No me quiero olvidar del resto de familia, tan extensa que no podría nombrar a todos los que me han mandado cariño y ánimo. No me olvido de ellos. En especial a mis abuelos Ángel, Carmen y Antonio.

Gracias a mis amigos más cercanos. A ellos tengo que agradecerles que no se olvidaran de mí durante el largo proceso (también tengo que no agradecerles algunos planes inexcusables que, en ocasiones, me quitaban tiempo necesario para investigar): Javi, Lourdes (compañera viajera, espero su asesoramiento editorial), Rubén, Víctor, Susana, Laura, Héctor, Javi, Laura, Patricia, Susana, Raquel, Carmen, Amalita (Elvis siempre mantendrá el vínculo), Sara, Alberto, Mónica, Ana, Julia, Irene, Dolo, Vero, Lucía. Y otros tantos más que no caben aquí. En especial a Álvaro, sin su colaboración no hubiera podido obtener mucha y muy valiosa información. Y cómo no, a Pilar, sin su apoyo jamás me hubiera planteado iniciar este trabajo. Gracias por entenderlo y por muchas cosas más.

A Emilio C. García Fernández, por su paciencia (que ha sido mucha) y acertada dirección. Sin sus consejos nunca habría avanzado ni mejorado y, lo más importante, terminado.

Y a Seilys, a la que espero devolver con creces todo ese tiempo que considero que no le he dedicado como se merece.

He de agradecer la colaboración y la ayuda enorme de Alejandro Ibáñez Serrador (y a Diego Barrero por ponerme en contacto con él), hijo de Narciso Ibáñez Serrador, que me ha proporcionado acceso a valiosa información, alguna inédita. También a Paloma Cerezo, Juan Tébar y Marisol Carnicero, por cederme parte de su tiempo en diversas conversaciones.

Finalmente, al personal del Archivo General de la Administración, del Archivo de Radio Televisión Española, de la Filmoteca Nacional, de la Biblioteca Nacional y de la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid por demostrar su valía profesional más allá de sus competencias, ellos han sabido tener paciencia y resolver mis dudas. También a todos aquellos que, de una forma u otra, han proporcionado valiosas aportaciones y consejos para llevar a cabo este trabajo.

## Índice

1. Introducción .....	11
1.1. Objeto de estudio .....	13
1.2. Estado de la cuestión .....	17
1.3. Metodología .....	24
1.4. Hipótesis .....	29
1.5. Fuentes .....	30
2. Acercamiento teórico al universo del fantástico y del terror .....	33
2.1. Situación de partida .....	35
2.2. El concepto: difícil solución .....	35
2.3. Los inicios literarios del género .....	41
2.4. El género en el cine .....	43
2.5. Formas de creación del terror en el cine .....	47
3. El cine fantástico-terrorífico español. ....	51
3.1. Las primeras aportaciones (aisladas) .....	57
3.2. Inicio del cambio .....	61
3.3. "Edad de oro" del cine fantástico-terrorífico español .....	65
3.3.1. Contexto y precedentes .....	65
3.3.2. La eclosión de la "Edad de Oro" .....	68
3.3.2.1. Jesús Franco .....	71
3.3.2.2. Jacinto Molina/Paul Naschy .....	71
3.3.2.3. Amando de Ossorio .....	73
3.3.2.4. Jordi Grau .....	74
3.3.2.5. Profilmes .....	75
3.3.2.6. Otros .....	76
3.3.3. Características comunes .....	76
3.3.4. Dispersión .....	79
3.4. De 1990 a 1999 .....	81
3.5. De 2000 a la actualidad .....	83
4. Narciso Ibáñez Serrador: breve apunte biográfico .....	85
5. <i>Historias para no dormir</i> . El origen de un estilo .....	100
5.1. <i>El último reloj</i> .....	103
5.2. <i>NN23</i> .....	104
5.3. <i>Historias para no dormir</i> (primera etapa, 1966) .....	106
5.3.1. El cumpleaños .....	108

5.3.2. La bodega .....	109
5.3.3. El tonel .....	110
5.3.4. La oferta .....	111
5.3.5. El doble .....	112
5.3.6. El pacto .....	113
5.3.7. La cabaña .....	114
5.3.8. El muñeco .....	115
5.3.9. El cohete .....	117
5.3.10. El aniversario .....	118
5.3.11. La espera .....	119
5.3.12. La alarma .....	120
5.3.13. La sonrisa.....	121
5.3.14. La broma .....	122
5.3.15. El asfalto .....	123
5.4. <i>Historias para no dormir</i> (segunda etapa, 1967-1968).....	125
5.4.1. La pesadilla .....	125
5.4.2. La zarpa .....	126
5.4.3. El vidente .....	127
5.4.4 El regreso .....	128
5.4.5. El cuervo .....	129
5.4.6. La promesa .....	129
5.4.7. La casa .....	130
5.4.8. El trasplante .....	132
5.5. <i>Historias para no dormir</i> (tercera etapa, 1982).....	133
5.5.1. Freddy .....	134
5.5.2. El caso del Señor Valdemar .....	135
5.5.3. El fin empezó ayer .....	135
5.5.4. El trapero .....	136
5.6. Películas para no dormir.....	137
5.6.1. <i>La culpa</i> .....	138
6. <i>La Residencia</i> .....	142
6. 1. Datos técnico-artísticos .....	143
6. 2. El lugar de <i>La Residencia</i> en el cine español. Un contexto .....	145
6. 3. Sinopsis .....	153
6. 4. Desglose narrativo .....	154
6. 5. Tratamiento audiovisual .....	166



6. 6. Puesta en escena .....	285
6. 7. Definición de los personajes principales, su evolución y sus interrelaciones .....	289
6.7.1. Sra. Fourneau .....	289
6.7.2. Luis .....	294
6.7.3. Irene .....	296
6.7.4. Teresa .....	299
6. 8. Estructura narrativa: la dosificación de la información y creación del terror .....	302
6.8.1 Dosificación de la información .....	302
6.8.2. Creación del terror.....	306
6.9. Diferencias entre el relato original, el guión y el resultado final, el filme .....	310
<b>7. <i>¿Quién puede matar a un niño?</i> .....</b>	<b>313</b>
7. 1. Datos técnico-artísticos .....	315
7. 2. El lugar de <i>¿Quién puede matar a un niño?</i> en el cine español. Un contexto.....	317
7. 3. Sinopsis .....	321
7. 4. Desglose Narrativo .....	322
7. 5. Tratamiento audiovisual .....	328
7. 6. Puesta en escena .....	401
7. 7. Definición de los personajes principales, su evolución y sus interrelaciones .....	405
7.7.1. Bloque adulto: Tom y Evelyn.....	405
7.7.1. Bloque infantil.....	407
7. 8. Estructura narrativa: la dosificación de la información y creación del terror .....	409
7.8.1 Dosificación de la información .....	409
7.8.2. Creación del terror.....	410
7.9. Diferencias entre el relato original y el resultado final, el filme.....	413
<b>8. Conclusiones .....</b>	<b>415</b>
<b>9. Resumen: Aportaciones de Narciso Ibáñez Serrador al cine fantástico-terrorífico .....</b>	<b>421</b>
9.1 Introducción .....	423
9.2. Resumen .....	423
9.2.1. Acercamiento teórico al universo fantástico y de terror .....	423
9.2.2. Historia del cine fantástico-terrorífico español.....	424
9.2.3. Narciso Ibáñez Serrador: breve apunte biográfico .....	424

9.2.4. <i>Historias para no dormir</i> , el origen de un estilo.....	425
9.2.5. <i>La Residencia</i> .....	425
9.2.6. <i>¿Quién puede matar a un niño?</i> .....	426
9.3. Conclusiones .....	426
10. Abstract: Narciso Ibáñez Serrador's contribution to fantastic and horror film making .....	429
10.1. Introduction.....	431
10.2 Summary .....	431
10.2.1. Theoretical approach to the fantastic and horror universe.....	431
10.2.2. History of the Spanish fantastic and horror film-making .....	432
10.2.3. Narciso Ibáñez Serrador: biographical sketch .....	432
10.2.4. <i>Stories to stay awake</i> , the source of a style.....	433
10.2.5. <i>The house that screamed</i> .....	433
10.2.6. <i>Island of the damned</i> .....	433
10.3. Conclusion.....	434
11. Bibliografía y otras fuentes .....	435
11.1. Libros .....	437
11.2. Publicaciones periódicas .....	443
11.2.1. Artículos.....	443
11.2.2. Entrevistas .....	444
11.2.3. Reseñas .....	444
11.2.4. Revistas y Fanzines.....	445
11.2.5. Otros .....	445
11.3. Guiones .....	445
11.4. Artículos <i>on line</i> .....	446
11.5. Tesis doctorales .....	447
11.6. Hemerografía.....	448
11.7. Webgrafía.....	448
11.8. Fuentes audiovisuales .....	449
11.8.1. Trabajos de Narciso Ibáñez Serrador para televisión.....	449
11.8.2. Películas de Narciso Ibáñez Serrador .....	451
11.8.3. Películas no españolas de referencia.....	451
11.8.4. Películas españolas de referencia .....	452
11.8.5. Documentales y entrevistas .....	455
11.9. Centros de documentación.....	456

## **1. Introducción**



## 1.1. Objeto de estudio

Antes de comenzar a desarrollar este trabajo de investigación consideramos conveniente exponer cuál es el objeto de estudio y las motivaciones que nos han llevado a ello.

Esta tesis está centrada en la figura de Narciso Ibáñez Serrador (a quién, en ocasiones nombraremos como Ibáñez Serrador o como Chicho, tal y como se le conoce coloquialmente) como creador de terror, en concreto en su faceta cinematográfica como realizador de dos filmes: *La Residencia* y *¿Quién puede matar a un niño?*. Nuestra pretensión es descubrir sus aportaciones al cine fantástico-terrorífico hecho en España durante una etapa muy determinada conocida como “Edad de Oro”.

Somos conscientes de la fama adquirida como realizador del exitoso concurso televisivo *Un, dos, tres... responde otra vez* que, con sus diez temporadas, estuvo en antena más de treinta años en total (desde 1972 hasta 2004, con interrupciones). Consideramos que fue quizás este hito televisivo, sin precedentes en España, el que eclipsó la figura de Ibáñez Serrador como autor cinematográfico.

Sin embargo, no podemos evitar que entre los recuerdos televisivos de la infancia de Rupertas y Chollos se entremezclen imágenes de películas como *Nosferatu, vampiro de la noche* (*Nosferatu, phantom der nacht*, Werner Herzog, 1979) o *Drácula* (*Dracula*, John Badham, 1979), que pudimos ver en la segunda etapa de ese espacio titulado *Mis terrores favoritos*, con el que quiso adoctrinar a los espectadores de la época y en el que Ibáñez Serrador actuaba de anfitrión, provocando un contraste de humor y horror similar al de aquellas presentaciones que le hicieron famoso dentro de *Historias para no dormir*.

Tal y como cuenta el propio Chicho en una anécdota en el prólogo del libro “El regreso y otras historias para no dormir”, de la que no podemos comprobar la veracidad, una abuela le aborda en el supermercado para declararle su admiración por *Historias para no dormir* mientras el nieto le revela que:

- A mi no me dejaban ver sus programas, pero me colaba a gatas en la salita de estar... ¡y no me perdí ni uno!

Nos identificamos con el nieto y su sentimiento de rebeldía sobre lo prohibido por “los mayores”. Aquellos visionados clandestinos y, quizás, prematuros, de filmes de terror no hicieron sino acrecentar la curiosidad hacia el género y, por qué no decirlo, generar una debilidad personal que fue creciendo hasta querer reivindicar una parte de la cinematografía española dedicada al fantástico-terrorífico. Y en esa reivindicación personal aparece la figura de Narciso Ibáñez Serrador quien, contrariamente a los prolíficos Paul Naschy o Jesús Franco (abanderados de esa “Edad de Oro” del género en España), con tan sólo dos películas forma parte de ese grupo de valientes que quisieron nadar en contra de una tradición cultural española que apenas contemplaba este tipo de obras.

Esta investigación surge tanto por un interés personal como por la detección de una ausencia académica en el campo del fantástico-terrorífico español que, por lo general, ha sido bastante vilipendiado hasta hace bien poco. Con la presente investigación intentaremos mermar esa ausencia al abordar, desde la perspectiva rigurosa que da la investigación académica, esta parte de la cultura popular española.

Queremos empezar planteándonos una pregunta: ¿en qué lugar podemos ubicar al cine fantástico-terrorífico?. Las palabras de Román Gubern al respecto pueden darnos una pista:

*“El cine de terror, como género bien acotado de la industria cultural euroamericana, forma desde hace años parte integrante del folklore de la sociedad industrial como lo forman también la música pop, las tiras de cómics, los seriales radiofónicos, el western o el strip-tease.”<sup>1</sup>*

Existe, en los últimos años, un intento por redimir esa cultura popular de la mirada furibunda, prejuiciosa y reprobadora de lo que se conoce como “alta cultura”<sup>2</sup>. Entre otras razones, porque el cine fantástico-terrorífico, enmarcado dentro de esa “cultura popular” y de consumo de masas, supone un reflejo bastante fiel de las fobias, miedos y represiones de una sociedad en un momento determinado de su historia. Así lo reflejan los escritos de David J. Skal, quien

---

<sup>1</sup> Gubern, Roman y Prat, Joan: *Las raíces del miedo: antropología del cine de terror*. Barcelona. Tusquets. 1979. Pág. 11.

<sup>2</sup> Cfr. Sánchez Trigos, Rubén: *Una aproximación al zombi en el cine: rasgos característicos en la producción española*. Tesis Doctoral. Universidad Rey Juan Carlos. 2013. Pág. 350 y ss.

realiza un importante repaso por las vidas y vivencias de los principales entes creadores del terror del siglo XX y cómo éstas influyeron en su obra, dentro de su ensayo *Monster Show: una historia cultural del horror*:

*"...los horrores y monstruos de la antigüedad encuentran una expresión propia del siglo XIX en la ficción popular, que luego es tomada en préstamo y 'mejorada' por los medios de masas del siglo XX."*<sup>3</sup>

Sigfried Krakauer en *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán* plantea el estudio a la inversa; es decir, a través del análisis del cine averiguar qué subyace bajo la psicología de la conducta de masas:

*"Las películas de una nación reflejan su mentalidad de forma más directa que otros medios artísticos, por dos razones. Primero, las películas nunca son el resultado de una obra individual. Pudovkin, director cinematográfico ruso, destaca el carácter colectivo de la producción cinematográfica [...]. En segundo lugar, las películas se dirigen e interesan a la multitud anónima. Puede suponerse, por lo tanto, que los filmes populares -o, para ser más precisos, los motivos cinematográficos populares- satisfacen deseos reales de las masas."*<sup>4</sup>

Incluso Stephen King en *Danza macabra* sostiene que:

*"El género de horror ha sido capaz a veces de encontrar los puntos fóbicos nacionales de presión, y aquellos libros y filmes que han sido los más exitosos, casi siempre parecen ocuparse de expresar los miedos que existen para un amplio espectro de personas."*<sup>5</sup>

Sin olvidarnos de Román Gubern y Joan Prat, quienes consideran que:

---

<sup>3</sup> Skal, David J.: *Monster Show: una historia cultural del horror*. Madrid. Valdemar. 2008. Pág. 22.

<sup>4</sup> Krakauer, Sigfried: *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona. Paidós Ibérica. 1985. Pág. 13.

<sup>5</sup> King, Stephen: *Danza macabra*. Madrid. Valdemar Ediciones. 2006. Pág. 10.

*"[...] De un modo un tanto apresurado se podría concluir que los períodos de convulsión o inseguridad social han activado los temores más profundos y atávicos (pérdida de identidad, sumisión, mutilación, muerte) del ser humano y han encontrado su puntual reflejo en la pantalla."*<sup>6</sup>

El cine de terror pone de manifiesto los traumas por los que una sociedad ha pasado o está pasando y ahí radica su importancia, en servir de válvula de escape de la realidad, tanto desde el punto de vista expresivo (de esos autores que intentan liberarse de los fantasmas de las experiencias reales) como desde el punto de vista evasivo (del espectador que intenta vivir las experiencias que su día a día no le permite). Y en este sentido, *"el boom del cine de terror español que tuvo lugar en los estertores del franquismo también se produjo en un tiempo de cambio sociopolítico"*<sup>7</sup> tal y como sostiene Francisco Javier Pulido en su trabajo.

En esta investigación queremos precisar, mediante un análisis cinematográfico, en qué medida ha contribuido Narciso Ibáñez Serrador al ámbito del cine fantástico-terrorífico español. Su obra dentro del género es extensa y, aunque en este trabajo nos hayamos centrado de manera más concreta en sus dos películas, abarca tanto la televisión, como la radio, sin olvidar la literatura.

---

<sup>6</sup> Gubern, Román y Prat, Joan: op. cit. Pág. 11-12.

<sup>7</sup> Pulido Samper, Francisco Javier: *La década de oro del cine de terror español, 1967-1976*. Madrid. T&B Editores. 2012. Pág. 16.



## 1.2. Estado de la cuestión

Antes de introducirnos a desgranar cuál es la situación de los estudios sobre el fantástico-terrorífico cinematográfico en España hay que decir que, en general, existen trabajos que suponen un repaso histórico del género pero pocos que se acerquen desde un enfoque analítico y crítico cuyo propósito sea desentrañar los elementos audiovisuales utilizados para contar la historia y crear el sentimiento de terror en el espectador. Apenas existen trabajos dedicados exclusivamente a la figura de Narciso Ibáñez Serrador como creador y partícipe de ese género en España, y menos aún en el ámbito académico. Es necesario aclarar que durante la realización de este trabajo el número de publicaciones centradas en el género español ha aumentado ostensiblemente, lo cual responde a un interés por el mismo que ha ido creciendo en los últimos años. Repasaremos primero las obras generales para luego centrarnos en las dedicadas al realizador uruguayo.

Uno de los primeros trabajos en España que abordaron este tema fue el estudio que hizo en 1974 el Equipo "Cartelera Turia" al incluir entre las páginas de *Cine español, cine de subgéneros* un ensayo con una doble finalidad "*informativa y analítica*"<sup>8</sup> sobre lo que ellos llamaron "subterror hispano". En sus primeras páginas ya tienen en consideración dos elementos negativos: por un lado, la falta de oportunidad de los espectadores españoles de ver las versiones íntegras de las obras, debido a la censura; y por otro, la escasa habilidad de los autores para la utilización correcta de determinados elementos cinematográficos en su contexto adecuado, provocando, en ocasiones, la incompreensión por parte de los que veían las películas. Una de las grandes aportaciones del ensayo son las opiniones de los protagonistas sobre ese "*boom*" del terror en España casi en el mismo momento en que se produjo. Así, cuenta con los testimonios de Eugenio Martín, quien considera ese "*boom*" como algo ya pasado, comparándolo en cierto modo con los ciclos de la Universal o la Hammer aunque dejando constancia de la ausencia de tradición del género en el país. Jacinto Molina, quien habla desde el punto de vista de actor y guionista ya que aún, en 1974, no había pasado a la dirección, apela a su sempiterna reivindicación considerando que el cine de género producido en España no ha sido apreciado en su justa media y que no es comparable con el género de otras cinematografías, entre otras cosas por la escasez presupuestaria con la que

---

<sup>8</sup> Company, Juan M.: "El rito y la sangre: Aproximaciones al subterror hispano", en Equipo "Cartelera Turia": *Cine español, cine de subgéneros*. Valencia. Fernando Torres. 1974. Pág. 21.

cuenta. Para León Klimovsky los críticos deberían dejar a un lado sus prejuicios para apreciar este tipo de cine. El último entrevistado, Javier Aguirre, considera que el cine de género en España mantiene una estética propia, cercana a lo *feísta* y lo goyesco. Todos parecen estar de acuerdo en que este tipo de cine surgió en España en ese momento por una necesidad industrial. Sin embargo, este ensayo desprende cierto desprecio hacia el género, empezando por el propio título del capítulo "El rito y la sangre: Aproximaciones al subterror hispano", utilizando el prefijo *sub* que no hace sino degradar ese tipo de cine, a parte del uso poco concreto del adjetivo "hispano" para referirse al cine fantástico-terrorífico hecho en España, puesto que puede dar lugar a confusiones de localización geográficas referidas a Latinoamérica. A pesar de la opinión de Molina de que el cine fantástico-terrorífico hecho en España cuenta con unas características propias que lo distinguen de otro para Juan M. Company, autor del capítulo, se trata de un cine "*mimético e impersonal*" que no supuso "*ninguna renovación estilística*"<sup>9</sup>. Hacia el final del texto, Company repasa las aportaciones singulares al género: como Ghoto, el jorobado, el Drácula enamorado, Waldemar Daninsky o los templarios, sin mencionar siquiera la *ópera prima* de Ibáñez Serrador, *La Residencia*.

Hacia la misma fecha y también aparecida en plena explosión del género, surge la antología de relatos de terror dirigida por Juan Antonio Molina Foix, *Horroscope: mitos básicos del cine de terror*; el mismo Molina Foix realiza una breve introducción sobre la literatura y el cine de terror como género menospreciado por críticos e historiadores. Sin embargo, resulta confusa la afirmación de que "*en la actualidad, mientras aumenta alarmantemente la producción de detestables muestras de lo que el público considera debe ser el cine de terror, parecemos asistir paulatinamente a un trato más justo y a una relativa atención por parte de la crítica más consciente*"<sup>10</sup>. No alcanzamos a saber a qué se refiere. Dada la selección de relatos (entre los que se encuentran escritores como Arthur Conan Doyle, Jonathan Swift o Robert Louis Stevenson) y que en su introducción se relaciona constantemente literatura y cine podemos entender que quizás esas "producciones detestables" sean las que se alejen de esa tradición literaria, pero no hemos encontrado ningún indicio de que se refiera a las películas de la "Edad de oro".

---

<sup>9</sup> Ibídem. Pág. 49 y ss.

<sup>10</sup> Molina Foix, Juan Antonio (Coord.): *Horroscope: mitos básicos del cine de terror*. Vol.1. Madrid. Nostromo. 1974. Pág. 13.

Debemos señalar, aunque el texto es breve dentro del marco de la publicación, la referencia que se encuentra al cine de "terror hispánico" en la obra *Historia ilustrada del cine español*<sup>11</sup>. Al hablar del cine de géneros, se señala como "suceso sorprendente la producción intensa de estas películas, productos financiados y realizados en España, en un loable intento por adaptar a su cultura social y cinematográfica unas coordenadas narrativas ajenas a su tradición histórica". La facilidad económica a la hora de producir estas películas permite que el mercado interior se sature en cierta medida, aunque destaca la película de Ibáñez Serrador porque está planteada con proyección internacional.

Sin ningún rigor, ni histórico, ni conceptual ni organizativo, Salvador Sainz repasa la historia del fantástico-terrorífico español desde una perspectiva, cuanto menos, personal y curiosa. La mayor aportación, en lo que a nuestro estudio interesa, es que considera las series de Narciso Ibáñez Serrador como paso decisivo en ese estallido<sup>12</sup>.

En la compilación coordinada por Román Gubern sobre la *Historia del cine español*<sup>13</sup> se menciona de forma esporádica el género y no es hasta bien entrada la segunda mitad del volumen cuando se habla, brevemente, del cine de terror, enmarcándolo dentro del cine comercial, utilizando los erróneos términos "hispano" y "subgénero", herederos de esa publicación de Company. Por supuesto, la línea sigue siendo la misma: considerar que ese cine expolió la tradición clásica, sin tenerlo en cuenta como algo más allá de ser una válvula de escape sexual y económica para la maltrecha industria del momento.

No es hasta 1999 que aparece un completo y voluminoso trabajo, coordinado por Carlos Aguilar<sup>14</sup> que, a nuestro juicio, resulta algo pretencioso y no termina de aportar nada especial, sobre todo en su capítulo dedicado al repaso histórico. En las páginas de *Cine fantástico y de terror español 1900-1983* de nuevo se arrastra la utilización errónea del concepto "hispano" para referirse al cine español, así como una falta de definición previa conceptual que provoca cierta arbitrariedad a la hora de ubicar las películas dentro del género, de tal manera que se habla de obras

---

<sup>11</sup> García Fernández, Emilio C.: *Historia ilustrada del cine español*. Madrid-Barcelona. Editorial Planeta. 1985. Págs. 267-268.

<sup>12</sup> Sainz, Salvador: *Historia del cine fantástico español: de Segundo de Chomón a Bigas Luna*. Reus. Film Festival. 1989. Pág. 1.

<sup>13</sup> VV. AA: *Historia del cine español*. Madrid. Cátedra. 1995.

<sup>14</sup> Aguilar, Carlos (Coord.): *Cine fantástico y de terror español: 1900-1983*. San Sebastián. Semana de cine fantástico de San Sebastián. 1999.

como, por ejemplo, *El sexto sentido* (Nemesio Sobrevila, 1929) que nada tienen que ver con el fantástico-terrorífico y sí con el cine experimental. Muy interesantes resultan los análisis de una selección de películas, así como los testimonios de primera mano de los verdaderos protagonistas de esa eclosión del género en España: Jesús Franco, Paul Naschy, Amando de Ossorio, Juan Piquer Simón y, quien nos interesa, Narciso Ibáñez Serrador. En 2005 se publicó la continuación de ese volumen centrándose en los años comprendidos entre 1984 y 2004<sup>15</sup>.

*Las tres caras del terror: un siglo de cine fantaterrorífico español*<sup>16</sup> aparece en el año 2000, un libro coordinado por Paul Naschy que recoge las opiniones de varios expertos sobre el fenómeno sucedido en España.

Víctor Matellanos firma *Spanish Horror*<sup>17</sup>, una obra de 2009, con prólogo de Christopher Lee, que repasa, casi en forma de anecdotario ilustrado (dado el alto número de imágenes que contiene) y sin un orden cronológico ni temático, aspectos del cine fantástico-terrorífico que nos ocupa.

Más recientes son las obras *Profanando el sueño de los muertos*<sup>18</sup>, de Ángel Sala y *Silencios de pánico*<sup>19</sup>, de Diego López y David Pizarro que, sin embargo, lejos de añadir profundidad al estudio, se limitan a continuar la línea marcada por Carlos Aguilar, haciendo un repaso cronológico de los filmes, añadiendo, eso sí, lo producido en los últimos años y, en el caso de la segunda obra citada, testimonios de realizadores más actuales como Alejandro Amenábar, Jaume Balagueró o Paco Plaza.

En el campo académico las aportaciones han sido aun más escasas. En 1993 apareció un trabajo de investigación escrito por Adolfo Camilo Díaz, *El cine fantaterrorífico español: una aproximación al género fantaterrorífico en España a través del cine de Paul Naschy*. Una de las inexactitudes consiste en situar la fantasía dentro del género fantástico. Lo laxo de la definición de "fantástico" hace que Díaz considere que entre 1971 y 1980 existan más de doscientos filmes

---

<sup>15</sup> Aguilar, Carlos (Coord.): *Cine fantástico y de terror español: 1984-2004*. San Sebastián. Semana de cine fantástico de San Sebastián. 2005.

<sup>16</sup> VV. AA.: *Las tres caras del terror: un siglo de cine fantaterrorífico español*. Madrid. Alberto Santos Editor. 2000.

<sup>17</sup> Matellanos, Víctor: *Spanish Horror*. Madrid. T&B Editores/Ayuntamiento de Talamanca del Jarama. 2009.

<sup>18</sup> Sala, Ángel: *Profanando el sueño de los muertos: la historia jamás contada del cine español*. Pontevedra. Scifiworld. 2010.

<sup>19</sup> López, Diego y Pizarro, David: *Silencios de pánico: historia del cine fantástico y de terror español, 1897-2010*. Barcelona. Tyrannosaurus Books. 2013.

enmarcados en dicho género. Tras un, algo caótico, intento de definición realiza un ambicioso repaso histórico del género en España (y decimos ambicioso porque en un momento dado se remonta a la Inquisición), para terminar con una monografía sobre la figura de Paul Naschy, no sin antes indicar *La Residencia* como uno de los dos filmes más representativos del período más fecundo del género<sup>20</sup>.

Francisco Javier Pulido en su Tesis Doctoral *La descomposición del tardofranquismo vista a través de los medios de comunicación de masas: un análisis sociológico de la filmografía de Profilmes*<sup>21</sup>, parte de un punto de vista sociológico para intentar discernir los reflejos de las obsesiones de un país en un momento delicado a través de una de las productoras que más se dedicó al género en España: Profilmes.

Un recorrido sobre el zombi para conseguir extraer las características del zombi español lo encontramos en la Tesis Doctoral de Rubén Sánchez Trigos, *Una aproximación al zombi en el cine: rasgos característicos en la producción española*<sup>22</sup>, en la cual también se incluye un repaso por la historia del género comenzando directamente desde los años sesenta e intentando explicar la tardanza en hacer su aparición en este país.

Las publicaciones extranjeras sobre el tema están casi monopolizadas por Antonio Lázaro-Reboll, quien realiza un estudio crítico del género en *Spanish horror film*<sup>23</sup>, donde dedica un capítulo a la obra de ficción fantástico-terrorífica de Narciso Ibáñez Serrador, enfoque que resultará interesante para el estudio que nos ocupa al considerar las *Historias para no dormir* como un claro precedente de la obra cinematográfica de este autor. Lázaro-Reboll ya había publicado periódicamente sobre cine de terror español junto con Andrew Willis, en concreto destacaremos el ensayo sobre Ibáñez Serrador en un capítulo llamado "Screening 'Chicho': The horror ventures of Narciso Ibáñez Serrador", en *Spanish Popular Cinema*<sup>24</sup>, en el que, de manera resumida, hacía el mismo tipo de repaso a su obra.

---

<sup>20</sup> Díaz, Adolfo Camilo: *El cine fantaterrorífico español: una aproximación al género fantaterrorífico en España a través del cine de Paul Naschy*. Gijón. Editorial Santa Bárbara. 1993. Pág. 64.

<sup>21</sup> Pulido, Francisco Javier: *La descomposición del tardofranquismo vista a través de los medios de comunicación de masas: un análisis sociológico de la filmografía de Profilmes*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid. 2011.

<sup>22</sup> Sánchez Trigos, Rubén: op. cit.

<sup>23</sup> Lázaro-Reboll, Antonio: *Spanish Horror Film*. Edimburgo. Edinburgh University Press. 2012. Pág. 97-126.

<sup>24</sup> Lázaro-Reboll, Antonio: "Screening 'Chicho': the horror ventures of Narciso Ibáñez Serrador", en Lázaro-Reboll, Antonio y Willis, Andrew, *Spanish Popular Cinema*. Manchester. Manchester University Press. 2004. Pág. 152-168.

La magnitud e importancia del fenómeno de la "Edad de Oro" queda patente con el trabajo que, desde la Universidad Wayne State, presentó Nicholas G. Schlegel llamado *Sex, sadism and Spain: the spanish horror film, 1968-1977*<sup>25</sup> que, desde un punto de vista sociológico, político y cultural, realiza una reivindicación de ese período (al igual que Lázaro-Reboll, lo enmarca dentro del "Eurohorror", término con el que Ian Olney<sup>26</sup> se refiere a un tipo de cine de terror hecho en Europa y caracterizado por los excesos sexuales y visuales, entre otros rasgos definitorios) haciendo hincapié en las dificultades industriales y políticas para llevarlo a cabo, centrándose, sobre todo, en la recepción social de esos filmes. Schlegel coincide con Pete Tombs<sup>27</sup> y con Ian Olney en considerar los elementos de crudeza y *feísmo* como parte característica del cine fantástico-terrorífico español. En lo que a nuestro estudio le interesa, Schegel dedica dos apartados para hablar de las dos aportaciones de Ibáñez Serrador a la cinematografía española del género.

Varias son las revistas que han dedicado números en exclusiva a este período. Quizás impulsada por la cantidad de filmes de género producidos en España "Terror Fantastic"<sup>28</sup> nace en 1971, al rebufo de esa explosión de producciones, dedicando, en su número 11, unas páginas a Ibáñez Serrador, sus productos televisivos y su cine (hasta ese momento tan sólo había dirigido una película). La revista "Flash Back"<sup>29</sup> tampoco quiso quedarse atrás, dedicando, en su número 3, un monográfico a este género, en donde Carlos Aguilar ya avanza su particular historia del cine fantástico español, que posteriormente desarrollará en su libro. Una de las más importantes, sin duda, es la antología recogida en las páginas de "Quattermas", utilizando un número doble para celebrar su décimo aniversario como publicación, incluyendo artículos de opinión, entrevistas, datos de taquilla y una, poco objetiva, recopilación a modo de pequeña crítica de una selección de películas consideradas como representativas.

El desarrollo de la tecnología y las redes sociales ha propiciado los *blogs* nostálgicos de carácter *amateur* que recuerdan con cariño la época. Sin embargo,

---

<sup>25</sup> Schlegel, Nicholas G.: *Sex, sadism and Spain: the spanish horror film, 1968-1977*. Tesis Doctoral. Universidad de Wayne State. 2011.

<sup>26</sup> Olney, Ian: *Playing dead: spectatorship, performance and Eurohorror cinema*. Tesis Doctoral. Universidad de Nebraska. 2003.

<sup>27</sup> Tohill, Cathal y Tombs, Pete: *Inmoral tales: European sex and horror movies 1956-1984*. Nueva York. St. Martins Griffin. 1994. Pág. 66.

<sup>28</sup> Terror Fantastic. Agosto de 1972. Núm. 11.

<sup>29</sup> Flash-Back. Otoño de 1994. Número 3.

estos *blogs* y páginas *web*, en muchos casos, mantienen los errores de ciertas publicaciones al no contrastar la información, fomentando la difusión de información inexacta que acaba por darse como verdadera al no existir esa pretensión crítica y rigurosa. Entre las *webs* más interesantes podemos destacar, en español, El blog ausente, La abadía del berzano, y, en inglés, Latarnia: fantastique international o The Mark of Naschy. También hemos consultado *webs* de bases de datos como Internet Movie Data Base (IMDB), siempre cotejándola con la *web* de bases de datos de películas clasificadas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Hemos visto cómo las publicaciones sobre Ibáñez Serrador forman parte de otros trabajos más generales y queremos advertir sobre la escasez de monográficos que se centren en su vida y actividad como creador de ficción fantástico-terrorífica y más concretamente sobre la cinematográfica. Existen trabajos académicos que versan sobre el Ibáñez Serrador televisivo: un artículo de Concepción Cascajosa<sup>30</sup> centrado en su figura como pionero de una televisión aún en sus primeros años y una Tesis Doctoral de Julio Moreno Díaz<sup>31</sup> sobre el éxito del programa *Un, dos, tres... responda otra vez*. Encontramos también el libro de Álex Mendíbil<sup>32</sup>, quien realiza un exhaustivo repaso, aunque algo carente de contraste en hemeroteca y en archivos de TVE, por la carrera televisiva, teatral y cinematográfica de Ibáñez Serrador con la intención de dar un paso más en el conocimiento de su obra, más allá del *Un, dos, tres... responda otra vez*. Dichos trabajos nos han ayudado en la elaboración biográfica, y aportado importantes datos para el capítulo dedicado a su labor televisiva.

Existe una única biografía de Narciso Ibáñez Serrador, publicada cuando el autor contaba treinta y seis años, por tanto, se encuentra bastante desactualizada. La biografía, escrita por Jaime Serrats Ollé<sup>33</sup>, está realizada con el testimonio directo de Ibáñez Serrador, con lo que supone uno de los documentos más interesantes y completos con los que hemos contado para elaborar el presente trabajo.

---

<sup>30</sup> Cascajosa Virino, Concepción: "Narciso Ibáñez Serrador, an early pioneer as transnational television", en *Studies in Hispanic Cinemas*. Vol. 7, Núm. 2. Universidad Carlos III de Madrid. 2010.

<sup>31</sup> Moreno Díaz, Julio: *El Universo "Un, dos, tres... responda otra vez": claves de su éxito. Análisis, estructura y percepción histórica del paradigma del entretenimiento de la televisión en España*. Tesis Doctoral. Universidad Rey Juan Carlos. 2009.

<sup>32</sup> Mendíbil, Álex: *Narciso Ibáñez Serrador, presenta...* Valencia. Fundación Municipal de cine/Mostra de Valencia/Ayuntamiento de Valencia. 2001.

<sup>33</sup> Serrats Ollé, Jaime: *Narciso Ibáñez Serrador*. Barcelona. DOPESA. 1971.

En 1998 el propio Ibáñez Serrador consintió, a pesar de no considerarse nunca gran escritor -diferenciando el oficio de escritor del de guionista-, publicar algunos de sus guiones para la televisión, no todos pertenecientes a *Historias para no dormir*, con la condición de que se tratase de una versión doble, por un lado, sus guiones, y por otro, la adaptación a un lenguaje literario por el escritor Ernesto Frers. Realizando él mismo la presentación del libro.

En 2012 se publicó un monográfico en la revista "La Página", en donde se hacía un repaso bastante extenso, conformado por artículos de diferentes autores, de la obra de Ibáñez Serrador.

Un intento por abarcar su obra de ficción cinematográfica la encontramos en el libro de Carlos Benítez y Montse Rovira quienes, de una manera superficial, son los primeros en situarse desde la óptica del análisis audiovisual al comentar algunas secuencias escogidas de los filmes de Ibáñez Serrador, incluyendo el último telefilme dirigido por él, *La culpa*, y mencionando la película que nunca llegó a rodar, *El Plazo*. El trabajo, aunque acertado, resulta, a nuestro juicio, insuficiente a pesar de contar con entrevistas a algunas de las actrices participantes en ambas películas, no exprime al máximo las posibilidades del planteamiento inicial.

### **1.3. Metodología**

El presente trabajo de investigación contiene elementos de compilación y síntesis, por un lado, y de análisis por el otro. Los capítulos dos, tres y cuatro son fruto de esa compilación y síntesis, como veremos a continuación; el capítulo cinco supone un híbrido entre la compilación y el análisis; y los capítulos seis y siete forman parte de ese análisis.

Tras haber comprobado que la mayor parte de las obras consultadas sobre historia del cine fantástico español no plantean la consideración previa, y a nuestro entender imprescindible, de la dificultad a la hora de definir el concepto de "fantástico", y a partir de ahí el de "cine fantástico", hemos creído necesario, antes de abordar el grueso de este trabajo (es decir, el análisis de las dos películas de Narciso Ibáñez Serrador) añadir un capítulo, el segundo, que hable precisamente de eso. Creemos que la enumeración cronológica de filmes sin seguir un criterio



adecuado supone una rémora reproducida en la mayoría de las obras de carácter similar, arrastrando errores de difícil enmienda y provocando selecciones que, quizás, estén más basadas en gustos personales que en criterios objetivos. No queremos, con este capítulo, aclarar de una vez por todas el concepto. Lo complejo de su naturaleza y el objetivo de este estudio hacen que esa no sea esa la pretensión. Puesto que uno de los propósitos de este trabajo es definir las aportaciones de Ibáñez Serrador al cine fantástico-terrorífico español hemos añadido en este capítulo un epígrafe dedicado a los mecanismos para crear el terror en el cine.

El tercer capítulo supone una contextualización de la obra cinematográfica de Narciso Ibáñez Serrador dentro del género fantástico-terrorífico hecho en España, y más concretamente durante esa explosión denominada “Edad de Oro” del género en ese país. Esta contextualización servirá para apreciar la importancia de la exigua obra del director teniendo en cuenta las profusas obras de dos de los referentes del período como son Paul Naschy (quien sólo como actor cuenta con más de cien filmes<sup>34</sup>) o Jesús Franco (cuyas incursiones como cineasta son tan numerosas que es imposible determinar con exactitud la cantidad).

Unos apuntes biográficos se recogen en el capítulo cuatro, con la pretensión de conocer su vida y todos aquellos aspectos que no son contemplados en los demás capítulos como, por ejemplo, su obra radiofónica.

El capítulo cinco está destinado a considerar la serie televisiva *Historias para no dormir* como un precedente claro de la obra cinematográfica, un lugar en el que desarrollar su capacidad narrativa y probar lo acertado o no de determinados elementos que conformarán sus rasgos estilísticos cinematográficos. Este capítulo abarca tanto la serie que precedió a los dos filmes como la tercera etapa de la misma, ya en los años ochenta, y su último telefilme, *La culpa*. Apelando a un intento de clasificación y ordenación lógicos hemos creído adecuado aunar toda su obra fantástico-terrorífica televisiva en un sólo capítulo para evitar saltos temporales que dificultaran la comprensión y, sobre todo, dispersaran la atención del verdadero núcleo de este trabajo.

---

<sup>34</sup> Estos datos pueden ser fácilmente comprobados en la página web IMDB o en la del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Entendemos que no sólo era necesaria la ubicación de la obra dentro de las características de un determinado período, por eso hemos creído imprescindible conocer la vida y obra del director uruguayo y, de ese modo, entender su relación con la ficción fantástico-terrorífica a fin de entender su evolución artística como autor.

Los dos capítulos siguientes, el seis y el siete, suponen el núcleo del presente trabajo: un análisis audiovisual de los dos filmes de Ibáñez Serrador. Antes de establecer los parámetros utilizados en la disección de los filmes, y sin querer profundizar en el tema, debemos conocer cuál es la consideración de los análisis cinematográficos (procesos que son, a la vez, hechos comunicativos, artísticos, sociales y creativos) dentro de las investigaciones científicas. Aumont y Marie plantean que *"no sólo no existe una teoría unificada del cine, sino tampoco ningún método universal del análisis de films"*<sup>35</sup> considerando tres principios:

*"A) No existe un método universal para analizar films*

*B) El análisis del film es interminable, porque siempre quedará, en diferentes grados de precisión y de extensión, algo que analizar*

*C) Es necesario conocer la historia del cine y la historia de los discursos existentes sobre el film escogido para no repetirlo, además de decidir en primer término el tipo de lectura que se desea practica"*<sup>36</sup>.

Varias ideas se extraen de estas afirmaciones: la primera consiste en la imposibilidad de establecer un esquema único y válido para diseccionar cualquier filme, esto hace que cada objeto que se vaya a analizar se contemple como algo singular, es decir: el análisis cinematográfico debería partir de un punto de vista previo (ese *"tipo de lectura"* al que se refieren Aumont y Marie, así como los estudios previos sobre ese filme, si los hubiera) para desarrollarse en función de las particularidades de ese filme en concreto; y la segunda, y muy importante para nuestro trabajo, consiste en la imposibilidad de realizar un análisis definitivo que abarque absolutamente todos los aspectos de un filme, lo cual está directamente relacionado con el punto de vista previo desde el que se parta, que puede variar de muchos modos, por ejemplo históricos, sociológicos, políticos e incluso geográficos.

---

<sup>35</sup> Aumont, Jaques y Marie, Michel: *Análisis del film*. Barcelona. Paidós Comunicación. 1990. Pág. 13.

<sup>36</sup> Ibídem. Pág. 46.

Nuestro análisis de los filmes irá tomando forma a medida que avancemos en el mismo de tal manera que, al final, las conclusiones obtenidas tendrán que estar relacionadas con las hipótesis planteadas inicialmente. Por tanto, esas hipótesis serán las que marquen el “*tipo de lectura*” que vamos a elegir. Aunque cada película dará lugar a un esquema de análisis único hemos creído necesario establecer unas bases generales para que el resultado obtenido otorgue solidez científica a nuestro método.

En el trabajo previo de investigación, el correspondiente a la obtención del Diploma de Estudios Avanzados (DEA) utilizamos la siguiente plantilla de análisis:

1. Su sitio dentro del cine fantástico-terrorífico español
2. Sinopsis
3. Definición de personajes
4. Estructura narrativa básica
5. La sorpresa y las estructuras de suspense
6. Tratamiento audiovisual
7. Conclusión

Sin embargo, el punto de vista utilizado en el DEA varió al cobrar esa investigación otra dimensión mayor, dándonos cuenta de la necesidad de nutrir algunos elementos, acotar otros y, en algún momento, redefinirlos. Además, hemos considerado enriquecedor confrontar los análisis de ambos filmes para encontrar similitudes y diferencias, el resultado se recogerá en el capítulo dedicado a las conclusiones. Hemos querido aplicar un “**visionado activo**”, es decir: partiendo de nuestra posición de espectadores, describir lo que aparece en pantalla y formular cuestiones, a medida que avanza el metraje, sobre la elección de unos determinados elementos audiovisuales, y no de otros, en función de las intenciones comunicativas y narrativas del autor de la obra.

Finalmente hemos optado por el siguiente esquema analítico:

1. Datos técnico-artísticos de la película: en donde se recogen los nombres de todas las personas que han participado.
2. El lugar de la película en el cine español. Un contexto: gracias a la información obtenida en los archivos oficiales y en las hemerotecas

hemos podido reconstruir el proceso de creación de los filmes, desde la documentación legal exigida hasta el rendimiento en taquilla, pasando por cifras presupuestarias o la repercusión que los filmes tuvieron entre la crítica especializada.

### 3. Sinopsis

4. Desglose narrativo: para facilitar el análisis hemos optado por dividir los filmes en secciones a las que hemos denominado UNIDAD DE ANÁLISIS. Dichas secciones mantienen una unidad narrativa con sentido propio, no necesariamente coincidente con una secuencia (veremos cómo muchos montajes paralelos o acciones que se desarrollan en el mismo tiempo pero en diferentes espacios han imposibilitado utilizar ese criterio para seleccionar los fragmentos): la importancia argumental de las acciones se ha impuesto como criterio seleccionador, en vez del cambio de secuencia causado por un cambio de espacio o de tiempo, que provocaría una inoperatividad en nuestro análisis a la hora de conducirlo en la dirección marcada por las hipótesis. El desglose narrativo consiste en ir resumiendo el argumento de cada una de esas UNIDADES.
5. Tratamiento audiovisual: esa misma UNIDAD DE ANÁLISIS nos servirá para desentrañar, ahora sí, los recursos narrativos propios del cine utilizados por el director a través de los tipos de encuadre y planos, del movimiento interno, de la utilización de recursos sonoros (tanto efectos especiales como música), de la descripción de las acciones, de los diálogos, de la fotografía y, por supuesto, del montaje. Tampoco hemos olvidado mencionar las referencias cinematográficas de las que ha bebido el director para inspirarse. En el caso de *La Residencia* también comentamos las diferencias que se van encontrando con respecto al guión original. Será en este punto donde apliquemos más detenidamente ese “visionado activo” que anunciábamos antes.
6. Puesta en escena: hemos considerado la importancia del espacio en sí mismo, así como de la interacción de éste con los personajes, puesto que, tratándose de cine de terror, se da por supuesta una

codificación estilística muy concreta. En las conclusiones comprobaremos si esto es cierto. Veremos cómo el ambiente sirve para que los personajes reaccionen de una determinada manera, influyendo en el clima interno.

7. Definición de personajes, su evolución y sus interrelaciones: la complejidad argumental de ambas películas está basada mayoritariamente en la relación entre los personajes, muchas de las acciones tienen su origen ahí, por este motivo para este trabajo es imprescindible dedicar un apartado a este punto.
8. Estructura narrativa: la dosificación de la información y la creación del terror. Este apartado se relaciona directamente con el último epígrafe del capítulo segundo, aplicando lo expuesto a ambos filmes.
9. Diferencias entre el relato original, el guión y el resultado final, el filme: las dos películas tienen una base literaria con la que mantienen diferencias y similitudes, en el caso de *La Residencia*, además, hemos querido comprobar las diferencias entre el guión y la película, entre otras cosas, por lo interesante que podría resultar descubrir cómo Ibáñez Serrador esquivó las recomendaciones de la censura.

## 1.4. Hipótesis

Las hipótesis planteadas en esta investigación buscan descubrir si:

- La obra cinematográfica de Narciso Ibáñez Serrador se enmarca dentro del género fantástico-terrorífico, manteniendo la codificación estilística propia de dicho género.
- La serie televisiva *Historias para no dormir* supone un precedente del estallido de la denominada "Edad de Oro" del cine fantástico-terrorífico español.

- Se considera a Ibáñez Serrador como uno de los autores representativos de dicha etapa.
- Los dos filmes de Narciso Ibáñez Serrador marcan el arranque y el declive de la "Edad de Oro" del género fantástico-terrorífico en España.
- La contribución del director uruguayo supone una aportación original al género.

## 1.5. Fuentes

Dada la escasez de bibliografía, no sólo la referida al objeto de investigación en cuestión, sino al contexto en el que se enmarca su obra, hemos tenido que salvar ese obstáculo recurriendo a un alto número de fuentes de diverso tipo.

La necesidad de contrastar información y la, en ocasiones, falta de rigor en las publicaciones consultadas ha hecho que fuese necesario recurrir a la hemeroteca de los principales diarios de tirada nacional de la época que se hacían eco de los éxitos del director uruguayo en tierras españolas. Así como la consulta de la programación televisiva para comprobar, entre otras cosas, las fechas de emisión de los capítulos de *Historias para no dormir*.

En la hemeroteca de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid también hemos consultado publicaciones especializadas, como "Cineinforme", cuyas páginas revelaban datos que han sido de vital importancia en nuestra investigación (informes, datos de taquilla, legislación, etc.).

La biblioteca y hemeroteca de la Filmoteca Nacional también han supuesto un lugar imprescindible a la hora de obtener información aparecida en diversos diarios, de tirada nacional o provincial, o publicaciones periódicas sobre la vida de Ibáñez Serrador o críticas sobre sus filmes.

Los archivos de la Biblioteca Nacional en los que hemos buceado nos han permitido obtener jugosa información de revistas como "Terror Fantastic", "Flash-Back", "Quatermass" o "Fotogramas". Así como descubrir la faceta de Ibáñez

Serrador como prologuista de colecciones de libros sobre relatos de ciencia ficción y terror<sup>37</sup>.

En Televisión Española (TVE) accedimos a los episodios de *Historias para no dormir*, así como a sus fechas de emisión (en algunas publicaciones éstas eran erróneas). También hemos tenido acceso a varias entrevistas realizadas a Ibáñez Serrador (en formato audiovisual y en texto escrito), así como a la revista especializada "TeleRadio", gracias a la cual pudimos revestir aquellos huecos que se habían formado por la ausencia de una información completamente fiable. Hay que mencionar que en este archivo también han podido consultarse los capítulos que conformaron la serie radiofónica llamada *Historias para imaginar* y de cuya existencia apenas hay mención más allá del artículo de Alfonso Merelo Solá<sup>38</sup>.

En el Archivo General de la Administración (AGA) hemos podido consultar los expedientes administrativos de las dos películas analizadas dándonos cuenta del doble rasero moral con el que este género era calificado: por un lado, la censura imponía ciertas normas y restricciones (desde la premisa de la censura previa del guión, hasta el posterior visto bueno del metraje completo editado), antes de ser exhibido; por otro, eran conscientes del alto reporte económico que suponía dicho género y, en concreto, la fama que poseía Ibáñez Serrador, hecho que posibilitó la inclusión de *La Residencia* dentro de la mención de filme de "Interés Especial". En el AGA también encontramos información de los presupuestos y peculiaridades de los filmes analizados en los capítulos seis y siete, así como el guión original de *La Residencia* y el inédito de *El Plazo*. No hemos encontrado, sin embargo, el guión de *¿Quién puede matar a un niño?*.

Gracias a Internet y a las nuevas tecnologías no nos ha resultado excesivamente compleja la tarea de completar el acceso y visionado de los episodios del capítulo cinco, así como las más de ciento cincuenta películas que hemos incluido tanto en el capítulo tercero (sobre historia del cine fantástico-terrorífico español), como en el análisis (en los capítulos seis y siete) de las dos que conforman la obra cinematográfica de Ibáñez Serrador (tanto la versión exhibida en España como a la versión sin censura distribuida para el mercado extranjero).

---

<sup>37</sup> Groff, Conklin (Coord.): *Los mejores relatos de ciencia ficción*. Barcelona. Bruguera. 1967; Poe, Edgar Allan: "Narraciones extraordinarias". Barcelona. Salvat. 1971; Barriga Bravo, José J. (Dir.): *Historias para no dormir*. Madrid. Julio García Peri Editor. 1967.

<sup>38</sup> Merelo Solá, Alfonso: "La radionovela de ciencia ficción española: 'Historias para imaginar'", en VV.AA.: *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*. Vol. XIV. Universidad de Valencia. 2009. Pág. 139-154.

Aquellas que no estaban disponibles en *DVD* o *BluRay* o en alguno de los Archivos mencionados anteriormente lo estaban mediante acceso *online* en Internet. Lo mismo puede aplicarse a los capítulos de *Historias para no dormir*, los cuales hemos podido visionar en su totalidad.

Dada la ardua tarea de recabar y contrastar información para esta investigación, entendimos que era conveniente mejorarla gracias a testimonios directos obtenidos mediante entrevistas a personas del entorno más próximo al director objeto de esta investigación. Así, nos han cedido parte de su tiempo: Juan Tébar, guionista de algunas *Historias para no dormir* y autor del relato en el que se basó *La Residencia*; también ha sido de gran ayuda para completar ese *puzzle* biográfico Marisol Carnicero, secretaria de Ibáñez Serrador durante el rodaje de *La Residencia*; o José Miguel Aguado, actual realizador en TVE y actor en *El Televisor*.

Pero, sin duda, la ayuda más apreciada, por razones obvias, ha sido contar con la total colaboración de Alejandro Ibáñez Nauta, hijo del realizador y actual director de Prointel, en quien hemos encontrado una fuente de primera mano para aclarar dudas y así, poder ofrecer, con la máxima pulcritud posible, información que no hayamos podido encontrar por otras vías. Gracias a él hemos podido consultar parte del archivo personal de Ibáñez Serrador y obtener datos que hasta ahora habían permanecido guardados. También hemos podido hablar con Paloma Cerezo, su secretaria personal desde hace más de cuarenta años, que es quien nos ha ayudado a corroborar aquellas informaciones que eran difíciles de contrastar.

En cuanto a las citas textuales que aparecen a lo largo del texto del presente trabajo, las traducciones de los textos cuyo título se consigna en inglés son propias.



## **2. Acercamiento teórico al universo del fantástico y del terror**



Este capítulo servirá para realizar un acercamiento al concepto de “lo fantástico”, del terror, el miedo y los mecanismos que se utilizan para generarlo. El objetivo es intentar aclarar el concepto y sus diferentes acepciones, así como enmarcar el trabajo de Narciso Ibáñez Serrador dentro del género y, en capítulos posteriores, determinar cuál es su método para construir el terror.

## 2.1. Situación de partida

La bibliografía teórica sobre el terror y el miedo en el cine no es extensa. Sí existen libros en los que se hace un repaso histórico por las etapas del mismo (incluyendo a los autores más relevantes, obras y movimientos en los que se enmarcan), así como estudios sobre “lo fantástico” desde el punto de vista literario. Este hecho, unido a que los inicios del cine de terror están ligados a esa tradición literaria, hace que sus estudios no puedan separarse, y sea necesaria la mención de los orígenes. No hay que olvidar que, aunque se tienda a extrapolar los resultados de los estudios literarios sobre el género cinematográfico, el cine cuenta ya con una tradición propia lo suficientemente extensa como para empezar a hablar del género cinematográfico con sus códigos y estructuras propias, diferenciadas de lo literario. En las siguientes páginas intentaremos acercarnos al concepto de terror (y los términos relacionados: en donde se incluyen el horror, el miedo o el suspense, entre otros) y de fantástico, así como a los problemas a la hora de definirlo, continuaremos con su desarrollo literario para terminar con su adaptación cinematográfica y sus formas para conseguir crearlo.

## 2.2. El concepto: difícil solución

No existe un lugar común al que acudan aquellos que se han dedicado a estudiar el género fantástico, sobre todo a la hora de establecer unos límites para el mismo. Siempre que se realiza un acercamiento teórico al género es imprescindible nombrar a Tzvetan Todorov y su estudio sobre la literatura fantástica, *Introducción a la literatura fantástica*<sup>39</sup>, ya que se trata de uno de los primeros escritos extensos sobre el tema. Las teorías de Todorov sobre el fantástico han sido rebatidas por otros autores en los últimos años. Mientras que sus ideas sobre lo que se puede encuadrar dentro del término “fantástico” y lo que se

---

<sup>39</sup> Todorov, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*. México. Editorial Premia. 1970.

considera "maravilloso" se basan en la perspectiva del propio texto, David Roas, en ese sentido, se acerca más a la concepción de Howard Phillips Lovecraft, para quien el impacto psicológico del texto en el lector resultaba ser el factor más importante a la hora de determinar "lo fantástico" de un texto y no tanto el propio texto en sí mismo: *"La única prueba de lo verdaderamente preternatural es la siguiente: saber si despierta o no en el lector un profundo sentimiento de pavor, y de haber entrado en contacto con esferas y poderes desconocidos"*<sup>40</sup>. Así, para Roas en el momento de crear las narraciones fantásticas, los autores *"buscan implicar al lector en el texto por dos vías esenciales: 1) los diversos recursos formales empleados para construir el mundo del texto orientan la cooperación interpretativa del lector/espectador para que asuma que la realidad intratextual es semejante a la suya [...] 2) y, lo que es más importante, la integración del receptor en el texto implica una correspondencia entre su idea de realidad y la idea de realidad creada intratextualmente"*<sup>41</sup>. En la misma línea que Roas, la profesora Rosalba Campra considera también que *"todo texto ficcional solicita la credulidad o, mejor dicho, la complicidad del lector: solicita el reconocimiento de la "verdad" de su ficción. Alrededor de las condiciones para la complicidad se ha ido construyendo el concepto de verosimilitud, cuyo debate es mucho más antiguo que el de lo fantástico"*<sup>42</sup>. Otro autor para quien el lector representa la pieza clave es Noël Carroll quien considera que debe darse la *"explicación del terror en virtud de los efectos emocionales que está diseñado para causar en el público"*<sup>43</sup>. Carroll va más allá en sus afirmaciones denominando al ejercicio realizado por el lector como una *"suspensión voluntaria de la incredulidad"*; es decir, es la persona que recibe el texto aquella que permite una respuesta emocional que presuponga que el elemento de terror existe. Román Gubern y Joan Prat también tienen en consideración esa participación activa y voluntaria al exponer que a las fantasías terroríficas *"les concedemos el atributo de veracidad"*<sup>44</sup>.

Para el lingüista búlgaro Todorov, *"lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural"*<sup>45</sup>. Centra su teoría en el concepto de la "ambigüedad textual" que obliga al lector a interpretar el mundo literario (de la

<sup>40</sup> Lovecraft, H.P.: *El horror en la literatura*. Madrid. Alianza Editorial. 1982. Pág. 11.

<sup>41</sup> Roas, David: *Tras los límites de lo real, una definición de lo fantástico*. Málaga. Páginas de Espuma. 2011. Pág. 32.

<sup>42</sup> Campra, Rosalba: *Territorios de la ficción, lo fantástico*. Madrid. Editorial Renacimiento. 2008. Pág. 65.

<sup>43</sup> Carroll, Noël: *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid. Antonio Machado Libros. 2005. Pág. 32.

<sup>44</sup> Gubern, Román y Prat, Joan: op. cit. Pág. 15.

<sup>45</sup> Todorov, Tzvetan: op. cit. Pág. 14.

historia que esté leyendo en ese momento) como algo similar a su realidad, en donde existe un personaje o personajes con los que empatiza y un elemento, o varios, que desestabiliza ese mundo que él creía semejante a su realidad. Por tanto, aunque Todorov insista en que la ambigüedad radica en el texto, en el fondo él también considera que el elemento activo que le otorga categoría de ambiguo es el lector, el cual oscila entre tres opciones antes de seleccionar una:

1. **Lo extraño:** el texto cuenta acontecimientos que podrían explicarse basándose en las leyes de la razón y del mundo que conoce el lector pero que son increíbles y chocantes, provocando en éste una sensación similar de miedo.
2. **Lo maravilloso:** los elementos sobrenaturales que se encuentran en el texto no provocan una reacción particular ni en los personajes ni en el lector, por tanto se asume como parte de ese mundo de la narración.
3. **Lo fantástico:** consiste en la oscilación entre ambas opciones debida a la indeterminación de la narración, la cual provoca inquietud en el lector al no saber dónde ubicar la historia.

Para otros autores, como el citado David Roas, lo que Todorov llama, "lo maravilloso" ni siquiera encaja en sus estudios sobre el fantástico por no provocar en el lector la emoción necesaria de incertidumbre que caracteriza dicho género. Roas deshecha la inclusión de "lo maravilloso" dentro del fantástico explicando que *"por eso en aquellas historias en las que el contacto entre dimensiones paralelas es posibilitado por las condiciones de realidad con las que se construye el mundo del texto, lo fantástico tampoco se produce"* de tal manera que *"lo fantástico se caracteriza por proponer un conflicto entre (nuestra idea de) lo real y lo imposible"*<sup>46</sup>.

Por tanto, la clave de la creación de "lo fantástico" se encuentra tanto en el lector/espectador (a partir de ahora, y por razones que tienen que ver con la economía del lenguaje, utilizaremos la palabra "receptor" para referirnos a ambos) que es el encargado de interpretar los acontecimientos fantásticos o no fantásticos

---

<sup>46</sup> Roas, David: op. cit. Pág. 30 a 37.

en función de su propia experiencia, como en el autor, que es quien elabora el texto estructurándolo para crear esa ambigüedad que genere "la duda" en el receptor. Podríamos hablar aquí de la existencia de una retroalimentación entre ambas partes en cuyo seno nacería esa narración fantástica.

Y es precisamente el hecho de que sea el receptor quien realice la interpretación lo que provoca el anclaje y la irremediable unión del texto con la época en la que es producido; es decir, el receptor va a comprender aquello que está leyendo/viendo en función de su propia realidad, de ahí que las obras de ficción pertenecientes a este género tengan sentido dentro del contexto histórico y sociológico en el que fueron creadas, mientras que, fuera de ese contexto, su sentido puede verse desvirtuado e incluso la fuerza inicial del argumento quede deslavada, en concreto porque el cambio histórico y social provoca, inevitablemente, que la manera de descifrar ese texto por parte del receptor sea diferente. En cada época histórica o social los receptores de los relatos fantásticos considerarán diferentes los elementos que van a perturbar la paz de ese mundo que conocen como "lo real". El receptor asume la historia desde el punto de vista de su realidad, para ello y en palabras de Gérard Lenne *"lo fantástico no podrá existir sin credibilidad y ésta nada tiene que ver con el realismo"*<sup>47</sup>; es decir que el receptor debe considerar la historia creíble, no tiene por qué ser realista, y es precisamente ahí donde radica la fuerza de "lo fantástico".

De esta manera, para que se produzca el efecto deseado ese texto fantástico debe contener elementos que hagan que el receptor lo reconozca como parte de su realidad, si no fuera así se estaría entrando en el terreno que Todorov definió como "lo maravilloso". El creador de la historia debe exprimir al máximo su habilidad a la hora de utilizar diferentes estrategias para conseguir que el receptor acepte lo que está sucediendo en la ficción como algo que se asemeja a la realidad que está viviendo.

"Lo fantástico", por tanto, supone la presencia de un conflicto entre lo que el receptor considera propio de su realidad y esos elementos que añade el autor en el texto, los cuales le provocan la inestabilidad de su mundo conocido. Y en esa inestabilidad una de las emociones que surge, dependiendo de la narración, será el miedo, con mayor o menor intensidad. Pero no se trata de crear miedo porque sí,

---

<sup>47</sup> Lenne, Gérard: *El cine "fantástico" y sus mitologías*. Barcelona. Anagrama. 1974. Pág. 17

se trata de que ese miedo tenga un sentido dentro de la propia historia, es esa credibilidad a la que se refiere Lenne.

Los conceptos de "fantástico", "miedo", "horror", "suspense", "terror", etc., pertenecen a un mismo campo semántico, por tanto, con relaciones y diferencias de matices entre sí. Se ha venido asociando "fantástico" con "terror" u "horror" y, sin embargo, atendiendo a las líneas de estudios citadas, no tiene por qué ser así, de hecho, Guzmán Urrero proporciona una clave fundamental, hablando de cine, al considerar que *"el ámbito del género fantástico viene dado por la eliminación, englobando aquellos elementos no clasificables dentro del terror y la ciencia ficción, si bien es un hecho que ambos géneros son susceptibles de integrarse a su vez en el campo más general de la fantasía"*<sup>48</sup>, participando de esa dificultad a la hora de establecer unos límites entre los términos e incluyendo dos de los subgéneros tradicionales del fantástico: el terror y la ciencia ficción.

No es extraño que una historia se enmarque dentro del género de terror o contenga suspense y sin embargo no encontremos ningún elemento fantástico, como así lo explica Norma Lazo: *"El terror psicológico se basa en temores ocultos en el subconsciente. No tiene necesariamente elementos fantásticos y su aliado principal es el suspenso"*<sup>49</sup>. Y, a su vez, el fantástico puede contener elementos terroríficos, de horror, de pánico o de suspense. Los autores tampoco se ponen de acuerdo a la hora de acogerse a un criterio común para utilizar cada uno de estos términos (por ejemplo, el término "horror" se suele utilizar relacionado con un sentimiento mucho más profundo que el que pueda provocar el "terror"). Tal y como advierte José María Latorre en el prólogo de su libro<sup>50</sup> es difícil encarar la tarea de intentar definir "lo fantástico", de hecho los autores no encuentran un acuerdo más allá de la existencia de esa "ambigüedad" o de la inquietud generada, aunque, bien es cierto, que la detección de la misma puede llegar a ser complicada si se tienen en cuenta que entran en juego elementos subjetivos a la hora de barajar las opciones (por ejemplo, el propio receptor de la historia).

Por este motivo hemos preferido referirnos al género como **fantástico-terrorífico** puesto que entendemos que no todos los filmes fantásticos tienen que

---

<sup>48</sup> García Fernández, Emilio C., Sánchez González, Santiago, Marcos Molano, María del Mar, Urrero Peña, Guzmán: *La cultura de la imagen*. Madrid. Editorial Fragua. 2006. Pág. 429-430.

<sup>49</sup> Lazo, Norma: *El horror en el cine y en la literatura acompañado de una crónica sobre un monstruo en el armario*. Barcelona. Ediciones Paidós Ibérica S. A. 2004. Pág. 34.

<sup>50</sup> Cfr. Latorre, José María: *El cine fantástico*. Barcelona. Editorial Fabregat. 1987.

contener elementos terroríficos y no todo el terror tiene que ser necesariamente fantástico.

Un claro ejemplo de la dificultad para detectar esa ambigüedad se puede encontrar en algunas historias de ciencia ficción. Teniendo en cuenta lo expuesto con anterioridad, ¿hasta qué punto se puede considerar parte del fantástico o, por el contrario, se podría enmarcar dentro de la categoría de “lo maravilloso”? En este punto resulta complicado determinar de forma general la naturaleza fantástica de la historia en cuestión, habría que analizarla de forma individual, algo que no tiene cabida en este estudio, y menos en este capítulo de aproximación.

En el caso de los relatos en los que el asesino en serie ataca a los protagonistas, la ambigüedad no resulta tan clara, ¿el receptor consideraría ese hecho como el elemento perturbador de la realidad de la ficción que considera como suya? Más bien se puede decir que lo que sí funcionaría en este caso sería la estructura de sorpresa, que más adelante explicaremos, provocando sobresaltos en el receptor los cuales, al verse repetidos, crearían un estado de incertidumbre tensa en el espectador, el cual anticiparía otro probable susto. Quizás, una clave para delimitar “lo fantástico” de una historia la tenga Lenne<sup>51</sup> cuando explica que muchas veces no se puede establecer *a priori* la naturaleza fantástica de la historia puesto que es al final del relato cuando el receptor se encuentra con una explicación lógica que termina con esa ambigüedad. Pero entonces, y una vez analizada la historia ¿se podría seguir enmarcando dentro del fantástico? ¿o sólo dentro del terror? ¿sería necesario el terror para que se de el fantástico? ¿o viceversa? Se trata de cuestiones de compleja explicación.

Julio García Llopis en su estudio sobre el miedo considera que “*el instinto de supervivencia desencadena en todas las especies una señal de alerta ante las situaciones de peligro. Pero la reacción del organismo ante esa señal suele ser muy variada [...] el miedo puede provocar reacciones negativas: temblores, sudor copioso, parálisis de las articulaciones, náuseas, diarrea, afasia... reacciones que, impidiendo la respuesta adecuada, suelen conducir a un fatal desenlace*”<sup>52</sup>. Por tanto, el miedo y la supervivencia van unidos. La evolución de la sociedad supone la evolución de los miedos puesto que, inevitablemente, éstos se transforman con

---

<sup>51</sup> Cfr. Lenne, Gérard: op. cit.

<sup>52</sup> García Llopis, Julio: *La imagen del miedo: 100 años de cine de terror*. Valencia. Ediciones TRO. 2000. Pág. 7



la llegada de nuevos elementos. Así, en la época del oscurantismo azuzado por la llama religiosa durante la Edad Media, el miedo, una vez superados en cierto modo esos temores primitivos que tenían que ver con las catástrofes naturales que el ser humano no podía ni adivinar ni evitar, se fundía con la superstición. Hoy en día, en una sociedad que avanza gracias a los hallazgos científicos y tecnológicos, los temores no han desaparecido, se enmascaran una vez más entre las inseguridades laborales, tecnológicas, sociales, etc. Rosalba Cambra considera que *"la elección de la forma bajo la cual la narración se presenta constituye una advertencia sobre su sentido"*<sup>53</sup>. Por tanto, la sensación de miedo no desaparece, lo que se transforma es el modo en que esa sensación tiene su efecto en el ser humano, de ahí que en 1938 fuese el momento y lugar adecuados para que Orson Welles creara un intenso pánico colectivo con su adaptación de "La guerra de los mundos" ("The war of the worlds", 1898, de H. G. Wells) gracias a que decidió presentarla de una forma completamente verosímil y creíble<sup>54</sup>. Carroll considera que *"el terror se ha convertido en un elemento esencial en todas las formas de arte contemporáneas, populares o no."*<sup>55</sup>.

## 2.3. Los inicios literarios del género

*"La emoción más antigua y más intensa de la humanidad es el miedo, y el más antiguo y más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido"*<sup>56</sup>. Así es como resume su concepción del miedo H. P. Lovecraft en el ensayo *El horror en la literatura*, en el que hace un repaso histórico sobre los inicios del cuento de horror, las razones y la evolución. Lo desconocido suponía, para el ser humano, una fuente inagotable de la que manaban los más extraños mundos, lo espiritual, los monstruos, etc. Todo aquello que los primitivos humanos temían y no eran capaces de explicar. Esa mezcla, junto con el mundo onírico creado por los sueños, suponían el perfecto caldo de cultivo para la aparición de "lo fantástico".

El desencadenante fue el desarrollo del racionalismo, gracias al cual el ser humano desenterró su propio conjunto de sucesos inexplicables para que fueran desintegrados a la luz de la lógica. Pero esa racionalidad no pudo aniquilar la emoción *"que producía como encarnación estética del miedo a la muerte y a lo*

---

<sup>53</sup> Cambra, Rosalba: op. cit. Pág. 102

<sup>54</sup> Cfr. Francescutti, Pablo: *La pantalla profética*. Madrid. Cátedra. 2004.

<sup>55</sup> Carroll, Noël: op. cit. Pág. 20.

<sup>56</sup> Lovecraft, H. P.: op. cit. Pág. 7

*desconocido [...] La emoción de lo sobrenatural, expulsada de la vida, encontró refugio en la literatura*<sup>57</sup>. Otro de los maestros de la literatura de horror, Guy de Maupassant, a través de uno de sus personajes describía el miedo como *"...algo espantoso, una sensación atroz, como una descomposición del alma, un horrible espasmo del pensamiento y del corazón cuyo mero recuerdo provoca estremecimientos de angustia [...] El verdadero miedo es algo así como una reminiscencia de los terrores fantásticos de otros tiempos."*<sup>58</sup>.

La racionalidad dio lugar a que en el s. XVIII todos esos miedos ancestrales provocados por el oscurantismo y los sueños quedaran relegados al campo de la superstición y que el ser humano, en su búsqueda de la emoción provocada por esos sucesos, hallara una válvula de escape en la explosión de literatura fantástico-terrorífica que se dio en esa época. Fue en ese momento cuando se publicó la novela que ha sido aceptada por los estudiosos como la primera del género, "El Castillo de Otranto" ("The Castle of Otranto", 1764) de Horace Walpole, enmarcada dentro de la novela gótica, denominada así por asociación conceptual al estilo arquitectónico<sup>59</sup>. A partir de ahí, y enlazando el tema con el cine, resulta que la mayor parte de los personajes que pueblan la mitología terrorífica cinematográfica tienen su origen en textos publicados entre 1880 y 1900, por ejemplo:

1. "El extraño caso del Dr. Jeckyll y Mr. Hyde" ("The strange case of Dr. Jeckyll and Mr. Hyde", de Robert Louis Stevenson, 1886)
2. "El lote num. 249" ("Lot. No. 249", de Arthur Conan Doyle, 1892)
3. "El hombre invisible" ("The invisible man", de Herbert George Wells, de 1897)
4. "Drácula" ("Dracula", de Bram Stoker, 1897)
5. "Otra vuelta de tuerca" ("The turn of the screw", de Henry James, 1898)

Aunque siempre hay excepciones, como "Frankenstein, o el moderno Prometeo" ("Frankenstein or the modern Prometheus", de Mary W. Shelley, 1818), novela que fue publicada casi cien años antes que las citadas, o la figura del hombre lobo, que no tiene una base literaria sino que está sustentada en leyendas orales de diferentes lugares, tampoco se puede olvidar la figura de los zombis, que se trata de una amalgama de historias tanto procedentes del vudú haitiano como

---

<sup>57</sup> Roas, David: op. cit. Pág. 17.

<sup>58</sup> Maupassant, Guy: "El Horla y otros cuentos fantásticos". Madrid. Alianza Editorial. 1979. Pág. 32.

<sup>59</sup> Lazo, Norma: op. cit. Pág. 54.

de novelas en las que se habla de forma indirecta de la figura del zombi mostrando algún tipo de muerto viviente<sup>60</sup>.

Entonces, ¿cómo es posible que fuese precisamente la aparición de la racionalidad la que diera lugar a la explosión de este tipo de literatura? Noël Carroll lo explica advirtiendo que a lo que el receptor tiene miedo no es al vampiro en sí, que sabe que no existe ni hay posibilidad de que exista (la evolución del pensamiento racional y la expansión de la cultura hizo posible esta conclusión) sino que tiene miedo por pensar en el vampiro, o dicho de otro modo "*...el público de algún modo se funde o fusiona con el personaje [...] aceptamos (erróneamente) que el punto de vista del personaje es el nuestro. Nos emociona la ficción de un modo tan intenso que sentimos como si estuviéramos participando de ella; concretamente, creemos sentir como si fuéramos el protagonista*"<sup>61</sup>. Por tanto, gracias a la capacidad del ser humano para tomar, voluntariamente, una historia irreal como real, deja fluir esa emoción presuponiendo que el elemento de terror existe verdaderamente, la capacidad de imaginación y, sobre todo, las capacidades de empatía e identificación posibilitan la elección voluntaria de sentir terror ante algo que se sabe que no es real<sup>62</sup>. Las reacciones de los personajes van guiando las emociones del receptor de la historia. Tampoco hay que olvidar que todos los receptores no son iguales ni tienen la misma capacidad de empatizar o la misma voluntad de sentir terror, por lo que, en ese caso, las estrategias del autor no funcionarían de igual modo para todos, su efecto no sería homogéneo, por tanto.

## 2.4. El género en el cine

Y en esa evolución de los miedos junto con los tiempos aparece un nuevo medio a través del cual expandirse. Tal y como explica Jean Louis Leutrat en su ensayo *Vida de fantasmas: lo fantástico en el cine*, existen diversas opciones de expresión, con sus diferentes consecuencias y particularidades<sup>63</sup>:

---

<sup>60</sup> Cfr. Sánchez Trigos, Rubén: op. cit.

<sup>61</sup> Carroll, Noël: op. cit. Pág. 196.

<sup>62</sup> Mikos Lothar explica cómo el psicoanalista Balint asemeja este tipo de emoción con un viaje en una montaña rusa, la experiencia es voluntaria y conocida y aún así nos sometemos a ella para divertirnos. Mikos, Lothar, "The experience of suspense: between fear and pleasure", en VV. AA.: *Suspense: Conceptualizations, theoretical analyses and empirical explorations*. New Jersey. Lawrence Erlbaum Associates. 1996. Pág. 38.

<sup>63</sup> Leutrat, Jean Louis: *Vida de fantasmas: Lo fantástico en el cine*. Valencia. Ediciones de La Mirada. 1999. Pág. 30.

- Fantástico literario: se intenta producir terror al final del relato, creando una atmósfera previa que prepare al lector para sentir terror.
- Fantástico pictórico: se intenta producir terror pero con la particularidad de que el espectador tiene una visión global y de una vez de toda la escena fantástica.
- Fantástico cinematográfico: el creador marca ritmos alternos y diferentes a medida que avanza la historia, jugando a mostrar u ocultar para llevar la emoción del espectador por diferentes derroteros.

Además de eso, el semiólogo Christian Metz considera que la “*impresión de realidad*” del cine es debida a la veracidad fotográfica y a la veracidad del movimiento<sup>64</sup>, lo cual hacen de este medio el más adecuado para que el espectador decida *motu proprio* entrar en ese juego que propone el fantástico-terrorífico.

En el fondo, los miedos primarios que el ser humano no puede eludir siguen estando ahí, lo importante es que un autor habilidoso utilice las herramientas de la forma adecuada para hacerlos salir y sobrecoger a un público que cada vez tiene su capacidad de ser sorprendido mucho más mermada debido a la sobresaturación de estímulos, a que se trata de un receptor más escéptico, por la educación recibida, y al aprendizaje de la narrativa audiovisual, no necesariamente tiene que ser un receptor estudioso del lenguaje audiovisual (nos referimos más bien a que la acción continua del visionado de películas del género fantástico provocan un aprendizaje de las argucias y los elementos utilizados por los autores para generar miedo en el espectador y cada vez es más difícil impresionarle o hacer que acepte, de forma positiva y sin prejuicios, propuestas nuevas). Tampoco hay que olvidar que otra de las desventajas con las que se encuentra el autor es que el receptor sabe positivamente que lo que ocurre en la ficción no le va a afectar puesto que no traspasa la pantalla. En palabras de Lothar “*whatever happens on the movie or*

---

<sup>64</sup> Citado en: Gubern, Roman y Prat, Joan: op. cit. Pág. 16 y ss.

*television screen, it generally remains of no consequence to the spectator's real life.*"<sup>65</sup>

En su estudio teórico sobre los géneros cinematográficos, Rick Altman sostiene que *"gran parte de lo que se considera historia de los géneros no es, en realidad, más que una descripción del ciclo de la vida putativo de un género. Tras identificarse un género, su primera aparición en un filme se considera como un prototipo genérico, fruto de la unión entre una forma preexistente y una nueva tecnología [...] Normalmente, los críticos dan por sentado que los géneros cinematográficos se toman prestados de géneros ya existentes en otros medios"*<sup>66</sup>. Y en este sentido el género fantástico y de terror entronca de forma directa con el literario. Aunque la clave para enmarcar una historia dentro del fantástico-terrorífico sea la extrañeza o lo ambiguo lo cierto es que se trata, actualmente, de un género con una codificación audiovisual, por lo general, bastante determinada (claroscuros, planos largos y sostenidos, sonidos indeterminados, etc.). Aunque, a estas alturas y en el largo trayecto histórico del cine, no puede considerarse *"un género rígidamente codificado"*<sup>67</sup> como sostienen Gubern y Prat, por esa evolución de la que hemos hablado: tanto del espectador para reconocer las estrategias argumentales como del creador para elaborarlas. Hoy en día el hecho de no dar pistas al espectador puede suponer incluso un elemento positivo a la hora de surtir el efecto deseado. Altman compara la evolución de la codificación de los géneros con la de las fronteras entre países considerando que el reconocimiento de géneros supone un proceso continuo. Lo que cambia, por tanto, es la forma, la representación audiovisual de ese "terror", en función de un proceso de retroalimentación basado en la evolución del aprendizaje del espectador y de la búsqueda de nuevos elementos con los que sorprender a ese avezado público por parte del autor.

Sin entrar en valoraciones más profundas, ya que no es el lugar para ello, recordaremos las palabras de Norma Lazo cuando dice que *"hay un horror original, algo que está grabado en nuestra memoria y que todos poseemos, aun los más pragmáticos. Y esos arquetipos, grabados en nosotros como el genoma humano, no tienen que ver con la historia de cada individuo: son universales y conforman el llamado inconsciente colectivo"*<sup>68</sup>. Por eso el éxito de las novelas de terror se

---

<sup>65</sup> Mikos, Lothar: "Lo que ocurra en la pantalla de cine o televisión generalmente no tiene consecuencias en la vida real", en VV. AA. (1996): op. cit. pág. 39.

<sup>66</sup> Altman, Rick: *Los géneros cinematográficos*. Barcelona. Editorial Paidós. 1999. Pág. 55.

<sup>67</sup> Gubern, Roman y Prat, Joan: op. cit. Pág. 18.

<sup>68</sup> Lazo, Norma: op. cit. Pág. 19.

trasladó al cine convirtiéndose en uno de los géneros más populares y duraderos de todos los tiempos al ser uno de los que mejor reflejaban los fantasmas y traumas colectivos de cada época<sup>69</sup>.

Así, en la caótica situación de los años 20 en Alemania surge el Expresionismo, cuyo primer representante sólido es *El gabinete del Doctor Caligari* (*Das kabinett des Doktor Caligari*, Robert Wiene, 1919)<sup>70</sup>. Durante la Gran Depresión de los años 30 toma el relevo la productora Universal Pictures con *Drácula* (*Dracula*, Todd Browning, 1931)<sup>71</sup>. Es en los años 50, en plena fiebre paranoica ante el peligro nuclear cuando la ciencia ficción tiene su desarrollo<sup>72</sup>. En los años 60 con la británica Hammer<sup>73</sup>. O, para terminar con este frugal repaso, será en los años 70, en plena crisis económica, cuando el enorme éxito de *El Exorcista* (*The Exorcist*, de William Friedkin, 1973) provoque la expansión y el consumo masivo del género<sup>74</sup>.

No debemos olvidar otro elemento importante: que el espectador tiene una posición de preeminencia en el relato fílmico, observa toda la historia desde una ubicación de seguridad ya que no está dentro de la misma, de ahí que sea posible ese sentimiento placentero de miedo<sup>75</sup>. De ahí su atracción hacia este tipo de historias, porque puede sentir la tensión y el miedo, pero teniendo la completa seguridad de que está a salvo.

Pero, ¿por qué le resulta gratificante al espectador el cine fantástico y de terror? Los espectadores han alcanzado una situación evolutiva en la que no puede dar rienda suelta a sus instintos primarios, sobre todo los que tengan que ver con algún tipo de violencia que, además, es condenada por la sociedad en la que vive. Por otro lado la rutina diaria ha provocado la dificultad para que el ser humano experimente determinados estímulos que provoquen sensaciones intensas y descarga de adrenalina. Estas podrían ser algunas de las razones de tan complejo proceso psicológico<sup>76</sup>. Por tanto, ese género le ofrece la posibilidad de evadirse de

---

<sup>69</sup> Cfr. García Fernández, Emilio C. (Coord.): *Historia del cine*. Madrid. Fragua. 2011; Gubern, Román y Prat, Joan: op. cit.

<sup>70</sup> Cfr. VV. AA.: *Cine fantástico y de terror alemán (1913-1927)*. San Sebastián. Donostia Kultura. 2002.

<sup>71</sup> Cfr. Aguilar, Carlos (Coord.): *Cine fantástico y de terror de la Universal*. San Sebastián. Donostia Kultura. 2000.

<sup>72</sup> Cfr. Gubern, Román y Prat, Joan: op. cit.

<sup>73</sup> Cfr. Memba, Javier: *La Hammer. Su historia. Sus películas. Sus mitos*. Madrid. T&B Editores. 2004.

<sup>74</sup> Cfr. Carroll, Noël: op. cit. Pág. 23.

<sup>75</sup> Cfr. Lothar Mikos: op. cit.

<sup>76</sup> Cfr. Andre, Christophe: *Psicología del miedo: temores, angustias y fobias*. Barcelona. Kairos. 2005.

su mundo real para adentrarse en otro mucho más excitante e intenso, y sin salir de su círculo de comodidad, en donde está a salvo<sup>77</sup>.

Se podría hablar, desde el punto de vista del receptor, de una doble función del género:

- Evasiva: la historia que cuenta, la capacidad de empatía y la elección voluntaria hacen que el receptor la seleccione para evadirse de su rutina diaria y sentir aquello que normalmente le es prohibido.
- Catártica: esas emociones, dependiendo de su intensidad, sirven para que el receptor tenga una sensación de liberación al visionar esas historias, nadie va a juzgar si está de parte de las víctimas o de los verdugos, por lo tanto tiene la libertad de elegir qué tipo de emociones experimentar.

## 2.5. Formas de creación del terror en el cine

Recordemos que el fantástico-terrorífico está muy ligado a la época en la que se produce y los creadores cada vez tienen que afinar más su habilidad para provocar escalofríos, de ahí que lo que se cuenta en las pantallas se parezca cada vez más a la realidad del espectador o, en otros casos, los creadores traspasan, cada vez de manera más habitual, lo que se supone era el terreno de seguridad del espectador<sup>78</sup>.

Desde el punto de vista de la percepción del receptor de la historia y de manera general, se puede hablar de dos formas de crear el terror:

- Por un lado un terror en el que un elemento que no forma parte de la realidad o de lo ordinario aparece en la historia. Se trata de un terror más cercano a la concepción de Lovecraft en lo que

---

<sup>77</sup> Cfr. Gubern, Román y Prat, Joan: op. cit.; Lenne, Gerard: op. cit.

<sup>78</sup> Nos estamos refiriendo, sobre todo, a esas películas japonesas de terror de los últimos tiempos en los que el elemento atacante, el fantasma, traspasa la pantalla para entrar en el mundo del supuesto espectador y hacerle daño ahí, o, en esas mismas películas, el fantasma se encuentra bajo las sábanas de la cama, zona habitual de seguridad. Cfr. VV. AA.: *Cine fantástico y de terror japonés (1899-2001)*. San Sebastián. Donostia Kultura. 2002.

él llamó "terror cósmico". En él, se puede percibir físicamente el elemento que provoca la inquietud.

- Por otro lado, un terror más sutil, más cercano a los terrores ocultos en lo más profundo de la mente del receptor, un terror que se puede denominar "psicológico"<sup>79</sup>. En él no es fácil percibir físicamente el elemento que provoca esa inquietud.

Desde el punto de vista de la forma de estructurar la historia, el autor puede elegir entre mostrar o no mostrar, y cuándo o cómo hacerlo, con resultados muy diferentes<sup>80</sup>. De hecho, Josep Prósper considera que *"en la narrativa audiovisual solamente caben dos posturas: mostrar o sugerir. Todo aquello que no se muestra o no se sugiere no existe"*<sup>81</sup>. Mientras que lo mostrado, que se encuentra más cercano a un temor provocado por una amenaza física, podría terminar en un momento dado con el efecto fantástico, lo sugerido tiene mucho más que ver con el "terror psicológico", jugando con la propia imaginación del receptor, valiéndose de la premisa de que nadie sabe mejor que uno mismo qué le aterra, por tanto el mayor enemigo del receptor es su propia imaginación, y con esta gran baza juegan muchos autores.

Las estructuras narrativas de sorpresa y suspense<sup>82</sup> tienen que ver con la muestra u ocultación de los elementos y de la información. Para entender de manera sencilla y gráfica la diferencia entre estos dos conceptos, Alfred Hitchcock, en su conversación con François Truffaut, explicó con un claro ejemplo lo que para él significa el concepto de "suspense" y qué lo distingue de la "sorpresa":

*"We are now having a very innocent little chat. Let us suppose that there is a bomb underneath this table between us. Nothing happens, and the all of a sudden, "Boom!" There is an explosion. The public is surprised, but prior to this surprise, it has seen an absolutely ordinary scene of no special consequence. Now, let us take a suspense situation. The bomb is underneath the table*

---

<sup>79</sup> Cfr. Lazo, Norma: op. cit.

<sup>80</sup> Cfr. Brewer, William F.: *"The nature of narrative suspense and the problem of rereading"* en, VV. AA. (1996): op. cit. Pág. 113-114.

<sup>81</sup> Prósper Ribes, Josep: *Elementos constitutivos del relato cinematográfico*. Valencia. Universidad Politécnica de Valencia. 2004. Pág. 22.

<sup>82</sup> Se trata de estructuras narrativas puesto que pueden encontrarse en cualquier género, por tanto son estrategias que sigue el autor para estructurar la historia que está creando.



*and the public knows it...In these conditions this same innocuous conversation becomes fascinating because the public is participating in the scene. The audience is longing to warn the characters on the screen: "You shouldn't be talking about such trivial matters. There's a bomb beneath you and it's about to explode!" In the first case we have given the public fifteen seconds of surprise at the moment of the explosion. In the second case we have provided them with fifteen minutes of suspense"*<sup>83</sup>.

De ésta sencilla explicación se puede extraer que lo que crea una situación de suspense es que el espectador conoce los elementos que han sido puestos en juego y se anticipa a lo que va a suceder. Hans J. Wulff expone su teoría de que la anticipación es posible por parte del espectador gracias a que previamente se dan una serie de informaciones con las que es capaz de prever las posibilidades con las que la trama cuenta para desarrollarse<sup>84</sup>: *"The dramaturgy of suspense refers to the activity of anticipating; it provides the material from which viewers can extrapolate future developments"*<sup>85</sup>.

La acumulación de las informaciones y circunstancias y esta capacidad de anticipación, generan en el espectador un estado de tensión tal que, si se da de manera prolongada, puede desembocar en miedo o terror. Mientras que, por otro lado, la sorpresa viene dada por un elemento inesperado que provoca un sobresalto puntual en el espectador, sobresalto que no tiene duración

William F. Brewer distingue la estructura de suspense de las estructuras de curiosidad (sucede cuando al espectador se le da tal cantidad de información que él mismo es capaz de concluir que se le está omitiendo otra, manteniéndole en vilo hasta que se desvelan todos los datos y queda saciada su curiosidad) y sorpresa<sup>86</sup>.

---

<sup>83</sup> "Estamos teniendo una inocente charla. Supongamos que hay una bomba bajo esta mesa que hay entre nosotros. Nada ocurre, y de repente... ¡BOOM! Hay una explosión. El público está sorprendido, ha sido una escena totalmente común sin especiales consecuencias. Ahora, tomemos una situación de suspense. La bomba está bajo la mesa y el público lo sabe... En esas condiciones esta inocua conversación se vuelve fascinante porque el público está participando en la escena: "Deberíais dejar de hablar sobre trivialidades. ¡Hay una bomba debajo de vosotros y va a explotar!". En el primer caso hemos dado al público quince segundos de sorpresa en el momento de la explosión. En el segundo caso les hemos dado minutos de suspense" en, Truffaut, François: *Hitchcock*. Nueva York. Simon & Schuster. 1967. Pág. 52.

<sup>84</sup> Wulff, Hans J.: "Suspense and the influence of cataphora on viewer's expectations" en VV. AA. (1996): op. cit. Pág. 1 y ss.

<sup>85</sup> "La dramaturgia del suspense se refiere a la anticipación, ella otorga el material necesario para que los espectadores puedan extrapolar futuros desarrollos".

<sup>86</sup> Brewer, William F.: op. cit. Págs. 111-114.

Tanto Hitchcock como Brewer coinciden en que para que se de una estructura de suspense es necesario que existan tres elementos:

1. Una **expectativa** previa (la bomba debajo de la mesa, en este caso) formulada de manera clara, sin ambigüedades. La cual provoca que el espectador empiece a pensar en diferentes alternativas.

2. Seguida de un **tiempo de suspense** (el espectador sentiría esa tensión), donde van a confluir una serie de informaciones que van a llevarnos a la tercera fase de la estructura del suspense.

3. La **resolución** definitiva de la expectativa (es conveniente que ésta resolución definitiva esté dentro de las posibles alternativas en las que ha pensado el espectador, porque si es una resolución inesperada el espectador puede sentirse engañado y frustrado).

Por tanto, una de las principales diferencias entre suspense y sorpresa es la anticipación del espectador en el primer caso, que provoca que, durante un tiempo determinado, esté expectante ante lo que pueda suceder, mientras que en la sorpresa lo primero que se nos muestra es la resolución, de tal forma que el espectador se sobresalta ante ese elemento que se muestra de forma puntual e inesperada para él.

Noël Carroll, en su acercamiento a la estructura del suspense, también mantiene esos tres elementos, refiriéndose, de acuerdo con Hans J. Wulff, al primer elemento, la "expectativa", como "anticipación"<sup>87</sup>.

El género de terror, pues, navega entre las dos situaciones, la sorpresa y el suspense existiendo tanto situaciones de sobresaltos como de tensión contenido.

---

<sup>87</sup> Carroll, Noël: op. cit. Pág. 283.

### **3. El cine fantástico-terrorífico español.**

#### **Un acercamiento histórico**



*"Muchas cosas están cambiando y la reivindicación del cine fantástico español es ya un hecho gozoso e imparable"*

Jacinto Molina<sup>88</sup>

El cine español ha vivido a lo largo de su historia un sinfín de incomprensiones derivadas de posturas defendidas desde el ámbito de la costumbre o la tradición, desde una postura ideológica y desde el desconocimiento de lo que se había producido en una industria muy inestable, que hubo de sortear dificultades de todo tipo y, especialmente, indecisiones emanadas desde el interior del sector profesional e industrial.

Esta investigación no pretende indagar en estas cuestiones. Además, ya existen algunas aportaciones notables en este sentido<sup>89</sup> que dan luz a la eventualidad de la industria cinematográfica española, a sus deficiencias y, especialmente, a todas las iniciativas que buscaron señalar al causante de sus problemas fuera del entorno audiovisual español.

Lo que sí resulta especialmente de interés para nuestro objeto de estudio es que se aplaudieron y denostaron a partes iguales propuestas de género que, en unos casos se consideraron fundamentales para el cine español, mientras que, en otra dirección, se buscó el olvido porque, desde el propio seno industrial, se consideró que cierta producción no estaba a la altura de lo que era necesario para que el cine español tuviera una importante proyección nacional e internacional.

Un hecho de singular importancia confirma que siempre que se ha condicionado una determinada producción -por la legislación vigente, por la actitud de determinados profesionales, por exigencias de representatividad, por imagen de país- el cine español ha encallado en un acantilado de despropósitos que, finalmente, acabaron con su propia existencia, concretada en el rechazo proveniente del amplio sector de espectadores que lo mantenía. A lo largo de su

---

<sup>88</sup> VV. AA. (2000): op. cit. Pág. 11.

<sup>89</sup> Emilio C. García Fernández y Luis Fernández Colorado son dos de los autores que más han trabajado sobre estos temas en los últimos treinta años.

historia el cine español ha vivido momentos de esplendor, especialmente por la recepción obtenida. A nivel creativo también ha tenido sus grandes momentos en los que las nuevas generaciones de espectadores fueron comprendiendo la oferta que se hacía desde la producción. La crítica también jugó un papel, aunque quizá ha dejado una huella profunda en determinadas épocas que ha señalado caminos equivocados para la consolidación de una industria solvente a todos los niveles.

El cine de género ha estado fuertemente señalado en muy pocas direcciones. La comedia se ha consolidado como el referente del cine español más aplaudido en el mercado nacional, al mismo nivel que el cine de autor se convierte en la versión inteligente, en la modernidad de un país que aspira a proyectarse en el exterior. Las dos ofertas se complementaron durante años mientras que en otros momentos se situaron en las antípodas.

En esta aparente contradicción, el *thriller*, el cine de acción, el drama, el melodrama y el cine folclórico son ejemplos de una industria sumida en la paradoja pues, cuando apuesta por estos géneros, sabe aportar notables películas, que están ahí para que se pueda comprobar los resultados, pero que muchos espectadores niegan como si en el cine español sólo se pudieran realizar proyectos vinculados a la comedia o el cine de autor.

En esta línea se encuentra el cine fantástico-terrorífico, considerado, como el *western* europeo, como un subgénero dentro de la producción tradicional de la industria cinematográfica española. Nunca hemos entendido el porqué de esta tipología creativa cuando en otros países el cine es cine; y las valoraciones cualitativas son respuesta del espectador hacia una determinada obra.

Nuestro acercamiento al cine fantástico-terrorífico español busca, especialmente y más allá de la contextualización que realizamos, destacar los valores de un género que, aún careciendo de tradición, ha ofrecido notables obras a lo largo del tiempo. Películas, directores y actores que han confirmado la posibilidad de un camino creativo en una industria que, *a priori*, no contaba con referencias clásicas propias. De todos es conocido que se pueden tener fuentes cercanas o lejanas, pero que lo más importante es querer desarrollar una línea de producción que confirme lo heterogéneo que es el paisaje, tanto en la oferta como la recepción.

Quizá sea oportuno recordar, como ya se ha señalado, que la bibliografía sobre el cine fantástico-terrorífico español es escasa, tanto la entendida como investigación o divulgación, como la producción literaria de ficción. Tampoco debemos olvidar que un error recurrente suele ser el de asimilar el cine de apariencia extraña (ya sea, entre otras razones, por una fotografía poco habitual o por una narrativa o montaje que poco tengan que ver con la linealidad) con el género fantástico-terrorífico e incluir esos filmes dentro de las antologías y repasos históricos. Igualmente, la producción literaria del género en España es prácticamente inexistente.

No obstante, viene bien señalar que, H. P. Lovecraft en su ensayo sobre literatura fantástica sostiene que *"allí donde la sangre nórdica es más fuerte, la atmósfera de los relatos populares se volvió más intensa; porque en las razas latinas hay un componente fundamental de racionalidad que niega incluso a sus más extrañas supersticiones muchas de las alusiones encantadoras tan características de nuestras consejas nacidas en los bosques y criadas en los hielos"*<sup>90</sup>. Este autor considera que mientras que la literatura nórdica y anglosajona, plagada de mitos, poseían ya un fuerte componente de horror en la Edad Media, en las zonas de influencia latina, como es España, uno de los primeros autores en incorporar una atmósfera macabra fue Dante, de forma mucho más tardía, ya en el s. XIV. Quizás tengan mucho que ver las diferentes religiones imperantes y el poder que ejercía sobre la forma de entender el mundo por parte de los seres humanos. En las zonas latinas la religión preponderante era la católica, de manera muy arraigada, y cualquier hecho calificado de "sobrenatural" era explicado, y a su vez entendido, a través de la óptica religiosa.

En España, la tradición literaria fantástica es raquítica si se compara con el peso de la anglosajona o nórdica, por tanto, el cine fantástico español carece de una fuente propia y cercana de la que nutrirse y su aparición será lenta y endeble y, en la mayoría de las ocasiones, se aprovechará de las bases culturales y literarias de otros países. Uno de los ejemplos que podemos encontrar en la literatura española es Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), perteneciente a un tardío Romanticismo, quién rozó el género en algunas de sus "Leyendas" (1858-1864). Quizás también se puedan encontrar algunos rasgos fantástico-terroríficos en obras de otros autores como: José de Espronceda (1808-1842), en "El

---

<sup>90</sup> Lovecraft, H. P.: op. cit. Pág 16.

estudiante de Salamanca" (1840), e incluso "Don Juan Tenorio" (1844), de José Zorrilla (1813-1893). A pesar de las obras citadas, ninguno de esos autores dedicaron un *corpus* literario fantástico-terrorífico lo suficientemente coherente, continuado y amplio, si se compara con las obras de Edgar Allan Poe (1809-1849) o H. P. Lovecraft (1890-1937), como para considerar que en España existió una base literaria fantástica sólida.

Con estas referencias, la historia del cine fantástico-terrorífico español puede considerarse paralela, en importancia, no en tiempo, a la de su tradición literaria, con la salvedad de que ésta no alcanzó la repercusión que sí tuvo el cine en un periodo determinado. El género como tal no aparece hasta bien entrada la segunda mitad del s. XX. Para entonces tan sólo existían películas con algún elemento o rasgo fantástico-terrorífico aislado en ellas pero enmarcadas dentro de otro género (generalmente comedia o el policíaco) sin que, por si mismos, sean suficientes para considerar a dichas películas dentro del género que nos ocupa. Muchos de los filmes que son habitualmente recogidos en las antologías del género no pueden considerarse como parte del fantástico-terrorífico, pues se trata, fundamentalmente, de historias policíacas o con altas dosis de suspense. Hemos intentando aglutinar las más representativas, siempre teniendo en cuenta la complejidad para determinar la inserción o no de una película dentro del género. En las siguientes líneas recogeremos los años que preceden a la denominada "Edad de Oro" del fantástico-terrorífico español, el propio periodo y los años inmediatamente posteriores, así como una mención al trabajo de los cineastas actuales dentro del género.



### 3.1. Las primeras aportaciones (aisladas)

El cine español inicia su andadura en un periodo más o menos similar a lo que acontece en otros países. En la última década del s. XIX van apareciendo las primeras imágenes en movimiento en Estados Unidos, Francia, Alemania y otros países. En España será el enviado de los hermanos Lumière, Alexandre Promio, quien filme algunos documentos que serían proyectados al público madrileño en mayo de 1896.

En varios rincones de la geografía española los fotógrafos afincados en las principales ciudades serán quienes den un impulso definitivo a lo que se considera un espectáculo efímero, convirtiéndose en inquietos operadores preocupados de captar acontecimientos locales de todo tipo.

Poco a poco las tomas de escenas locales van dando paso a representaciones más complejas y elaboradas (documentales) hasta ser capaces de crear ficción (escenas cómicas, dramáticas, etc.), buscando aquellos géneros más aptos para el consumidor español de cine. Por tanto, en lo que concierne a este trabajo de investigación, hay que decir que el género fantástico-terrorífico no hace (ni lo hará en muchos años) aparición entre las historias que se empezaban a contar.

Entre pioneros como Fructuos Gelabert o Eduardo Gimeno<sup>91</sup> se puede descubrir a Segundo de Chomón<sup>92</sup> quien, debido a su cercanía con George Méliès, consigue dominar la técnica del cinematógrafo consiguiendo resultados, como *El hotel eléctrico* (1908), que dejaban anonadada a la audiencia. Sin llegar a pertenecer al fantástico, lo cierto es que los neófitos espectadores experimentaban cierta inquietud al visionar esas primeras obras basadas en el llamado “paso de manivela” o lo que hoy se conoce como *stop-motion*<sup>93</sup>.

---

<sup>91</sup> Cfr. VV. AA.: *A Propósito de Cuesta: Escritos sobre los comienzos del cine español 1896-1920*. Valencia. Ediciones de la Filmoteca. 2010.

<sup>92</sup> Tharrats, Juan Gabriel: *Los 500 films de Segundo de Chomón*. Zaragoza. Prensas Universitarias. 1988; Sánchez Vidal, Agustín: *El cine de Chomón*. Zaragoza. Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón. 1992.

<sup>93</sup> Técnica cinematográfica de animación consistente en crear la ilusión de movimiento de un objeto inanimado mediante la filmación de dicho objeto en diferentes posiciones fotograma a fotograma. Tras el montaje, la sensación obtenida es que ese objeto se mueve por sí mismo.

A pesar de no existir un desarrollo homogéneo, el cinematógrafo se expandirá por diversos puntos del país. Uno de los primeros centros neurálgicos fue Barcelona, las productoras primigenias no eran capaces de mantenerse activas en el sector de forma prolongada y muy pocos realizadores consiguieron tener un desarrollo profesional continuado en el tiempo. Es debido a estas dificultades e inestabilidades que la industria nace muy débil. Los primeros intentos no conseguirán que el cine producido en España alcance la calidad de las cinematografías de países aledaños. Esta desigualdad se arrastrará a lo largo del tiempo.

Las dificultades iniciales no impedirán que muchos valientes continúen la labor emprendida por aquellos fundadores. Así, Albert Marro, José María Codina, Benito Perojo<sup>94</sup> o Aurelio Sidney serán quienes, de una manera u otra y sin llegar a desarrollar de lleno el fantástico-terrorífico, aporten las bases necesarias para que los espectadores españoles de la época se den cuenta de que existen géneros más allá de la comedia o el drama. Así, Marro rueda una versión de *Don Juan Tenorio* (1908), basada en el cuento de José Zorrilla. José María Codina, continuando la moda de la época de la utilización del cinematógrafo para crear seriales, materializa su contribución en una historia de un médico con tendencias sádicas que reaparece como fantasma tras ser asesinado por su esposa y su amante en *El otro* (1919).

El retraso en el desarrollo de la producción cinematográfica española provocará que los espectadores sean deslumbrados por las películas provenientes de otros países y, al tratarse de películas mudas a las que simplemente se les sustituían los intertextos, siempre preferirán éstas a las nacionales, por resultar mucho más elaboradas, contar con mayor presupuesto, actores conocidos, etc. El panorama fantástico-terrorífico del cine internacional, que aún estaba conformándose como tal, comienza a nutrirse de adaptaciones de grandes novelas de terror. Una de las primeras adaptaciones es *Frankenstein, o el moderno Prometeo* (*Frankenstein or the modern Prometheus*, 1818), la novela enmarcada dentro del género gótico escrita por Mary W. Shelley, que fue llevada al cine por Thomas A. Edison en 1910 bajo el mismo título. Algunos años más tarde, dentro del movimiento cinematográfico conocido como Expresionismo Alemán, uno de los primeros movimientos de gran éxito internacional, surgirán figuras de vital importancia para el fantástico-terrorífico como Robert Wiene, quien dirigirá *El*

---

<sup>94</sup> Cfr. Gubern, Román: *Benito Perojo. pionerismo y supervivencia*. Madrid. Filmoteca Española. 1994.

*gabinete del doctor Caligari* (*Das cabinet der doctor Caligari*, 1919). Friedrich W. Murnau, que adaptará de forma apócrifa y sin poseer los derechos (lo cual le valdrá una demanda que casi termina con la destrucción del film) la novela de Bram Stoker, *Drácula* (1895) en el film llamado *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des grauens*, 1922). Paul Wegener, adaptando en varias ocasiones una figura mítica del folclore germano como es *El Golem* (*Der Golem, wie er in die Welt kam*, 1920) basándose en la novela homónima de Gustav Meyrick que publicó en 1915, o Fritz Lang, quien recogerá las leyendas nórdicas sobre Sigfrido en la doble película *Los Nibelungos* (*Die Nibelungen*, 1924).

Para sortear los obstáculos económicos aquellos primeros audaces<sup>95</sup> intentaban captar público buscando el tipo de historias que el espectador de la época querría ver, por ejemplo, zarzuelas, comedias ligeras o dramas rurales. De aquí surgen figuras como Florián Rey o Nemesio Sobrevilla<sup>96</sup>.

La Guerra Civil (1936-1939) afectará, sin duda, al desarrollo de la industria cinematográfica española. El negocio ya se había visto condicionado por la implantación lenta del cine sonoro, las dificultades existentes en el parque de salas, las inversiones que había que realizar y la propia difusión de los filmes. No obstante, cuando ya había conectado con el público español y la producción conseguía una cierta estabilidad en el plan de trabajo, la contienda española marcará un punto de inflexión en su supervivencia<sup>97</sup>.

Tras la guerra, la Junta Superior de Censura Cinematográfica<sup>98</sup> (que había comenzado a funcionar en 1938) continuó aplicando sus medidas restrictivas y añadiendo: censura previa de guiones, permisos de rodaje, licencias de exhibición, modificación de filmes ya rodados y la clasificación de los mismos por edades. De manera paralela aparece otra norma represiva: el 23 de abril de 1941 se establece la obligatoriedad del doblaje mediante una Orden Ministerial del Ministerio de Industria y Comercio en la que se prohibía proyectar películas en otro idioma que no fuera el español, decisión que, sin duda, serviría para algunas cuestiones pero, a la larga, no ayudaría al sólido asentamiento de la propia industria. Una de las

---

<sup>95</sup> Para comprender a fondo qué es lo que sucedió a nivel cinematográfico en España durante las postrimerías del periodo mudo y la llegada del sonoro debe consultarse la investigación realizada por Luis Fernández Colorado: *Repercusiones socio-industriales y creativas de la implantación del cine sonoro en España (1927-1934)*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid. 1996. [inédita]

<sup>96</sup> Es abundante la bibliografía sobre la época y alguno de sus directores, pero no es objeto de este estudio mencionarla con detalle.

<sup>97</sup> Cfr. García Fernández, Emilio C. (2002): op. cit.

<sup>98</sup> Cfr. VV. AA. (1995): op. cit.

consecuencias más notables fue situar a la industria cinematográfica española en una posición inferior con respecto a las producciones extranjeras, debido a la diferencia cualitativa existente entre ambas no era posible exportar y, debido también al aislamiento tras la Guerra Civil, tampoco fue posible la coproducción (salvo excepciones con Italia y Portugal).

Antes del estallido de la Guerra Civil ya había aparecido un cineasta muy importante para el desarrollo del cine en España, Edgar Neville, procedente de una familia bien avenida, de personalidad curiosa que le hizo sentirse atraído por diferentes manifestaciones artísticas o ingresar en el cuerpo diplomático para conocer mundo. Él es quien dirige *La torre de los siete jorobados* (1944), una adaptación de la novela homónima que Emilio Carrere publicó en 1924, ambientada en el Madrid de finales del siglo XIX, con multitud de elementos habituales en las películas de terror: caserón siniestro, crímenes, espíritus, etc. El filme supone una rareza dentro del contexto cinematográfico en el que Neville la rueda. Con una estética muy similar a la del Expresionismo Alemán y con influencias del cine gótico. Los elementos fantástico-terroríficos, que aquí se entremezclan con otros singularmente castizos, sin duda otorgan una personalidad y dimensión propias a esta película que la diferencian de otras coetáneas.

Debemos esperar a 1961 para que aparezca otra película cuya aportación será fundamental para el estallido de la "Edad de Oro": *Gritos en la noche* será la película en la que Jesús Franco presente al Dr. Orloff (personaje que reaparecerá, aunque no como secuelas propiamente dichas, sino más bien como concepto abstracto, en *La mano de un hombre muerto* -1962-, *El secreto del Doctor Orloff* -1964- o *Miss Muerte* -1966-) como precedente de lo que sería un arquetipo típico del fantástico-terrorífico: el científico de escaso equilibrio mental cuya pretensión es dominar a la humanidad mediante sus conocimientos. De manera estricta no podemos encuadrarla dentro del género pero, al igual que la película de Neville, supone un paso más en ese acercamiento de una cinematografía carente de filmes fantástico-terroríficos.

En 1962 Eugenio Martín estrena *Hipnosis*, una coproducción con Italia y Alemania que cuenta la historia de un asesino perturbado por un inquietante muñeco que, supuestamente, ha sido testigo del homicidio que ha cometido. Contiene elementos aparentemente sobrenaturales, aunque al final tengan su explicación racional. Está basada en películas anteriores cuyos protagonistas son

muñecos desconcertantes con aparente vida propia como *El Gran Gabbo* (*The Great Gabbo*, 1929), de Erich Von Stroheim, o *Muñecos infernales* (*The devil doll*, 1936), de Tod Browing. Narciso Ibáñez Serrador también se aproximará a la temática de los muñecos demoníacos en uno de los capítulos de *Historias para no dormir*.

En definitiva, no podemos afirmar que existan filmes enmarcados de forma clara en el género fantástico-terrorífico durante este periodo. Existen películas pertenecientes a otros géneros que comparten con el fantástico-terrorífico ciertos rasgos: muchas son las comedias fantásticas con moralina final (en las que un diablillo pone en serios aprietos a los protagonistas) o películas de temática religiosa con argumentos basados en historias sin explicación lógica cuya base es la fe cristiana. Esa apuesta segura por los temas populares no ayudaría a que apareciesen propuestas novedosas o revolucionarias ni a innovar sobre otros temas que no fueran los que seguro iban a atraer a espectadores. Está claro que no había demasiado margen para la creatividad o el riesgo y por tanto géneros como el fantástico-terrorífico quedaban relegados al más absoluto de los desprecios por parte de la industria. Tal y como considera Adolfo Camilo Díaz “...el hecho de que se den, salpicando en mayor o menor medida, elementos fantaterroríficos en multitud de películas o series no implica que exista, en lo industrial, un género fantaterrorífico en España.”<sup>99</sup>

## 3.2. Inicio del cambio

Mientras que en el resto del mundo el cine fantástico-terrorífico había alcanzado ya una condición respetada como género e incluso agotado ciclos (recuérdese el Expresionismo en la Alemania de los años veinte, las producciones de la Universal Pictures sobre Drácula o Frankenstein en los años treinta, las de la RKO durante los años cuarenta, o el auge de la ciencia ficción durante los años cincuenta) el fantástico-terrorífico español comenzaba a emerger tímidamente. La dictadura franquista sufrida en España supuso un terrible retroceso en todos los ámbitos culturales y el cine no iba a ser menos.

Ocurrió que en 1964 se promulgaron las Nuevas Normas para el Desarrollo de la Cinematografía, favoreciendo las coproducciones. A partir de 1965 se instaura

---

<sup>99</sup> Camilo Díaz, Adolfo: op. cit.

el control de taquilla que serviría para saber qué películas podrían incluirse dentro del nuevo régimen de protección y conocer, realmente, cuál era el negocio del cine español. Una nueva apuesta por ese "cine de calidad" al que sólo unos pocos elegidos podían acceder, provocó la aparición del "Nuevo cine español", impulsado por los alumnos de la nueva Escuela Oficial de Cinematografía (antiguo Instituto de Investigaciones Cinematográficas) y favorecido desde el Instituto Nacional de Cinematografía, intentando continuar la línea marcada por los nuevos cines europeos. Este movimiento supuso el descubrimiento de, entre otros, Jordi Grau, un personaje de gran importancia dentro del género en España. De forma paralela surge en Barcelona, promocionada por la revista "Fotogramas", la llamada "Escuela de Barcelona", un grupo de cineastas entre los cuales figuran Vicente Aranda y Gonzalo Suárez, otras dos figuras que formarán parte del cine fantástico-terrorífico español.

La "Escuela de Barcelona" surge en contraposición al cine más académico y tradicional que se hacía en Madrid. En su desinterés por el cine de terror dos de sus miembros, Vicente Aranda y Gonzalo Suárez, escribirán el guión de *Fata Morgana*<sup>100</sup> (1967), que finalmente dirigirá Aranda por diferencias con Suárez; una película entre el suspense y la ciencia ficción ambientada en un deshabitado Londres, en una época indeterminada, amenazado por la presencia de un extraño asesino. La película supone un ejercicio estético más que narrativo (de hecho no sigue una estructura narrativa lógica) y es considerada como la primera película importante de la Escuela, generalmente enmarcándola dentro de la ciencia ficción. Con un aire misterioso cargado de diálogos con dobles sentidos y llenos de metáforas y conceptos psicológicos e incluso de elementos surrealistas y filosóficos, es más una declaración de intenciones sin pretensión comercial.

A pesar de ser una de las películas más curiosas de la cinematografía española, por lo peculiar de su argumento (no es habitual este tipo de tramas cercanas a la ciencia ficción) apenas se habla de *El sonido de la muerte* (1965) de José Antonio Nieves Conde, la cual nos atreveríamos a calificar como la verdaderamente primera película del género fantástico-terrorífico española por tratarse de una situación de aparente normalidad en la que se introduce un elemento irracional que resulta difícil de entender y que, además, no se explica de una manera lógica. Se podría clasificar también dentro de la ciencia ficción,

---

<sup>100</sup> No se debe confundir con la película homónima que dirigió Werner Herzog en 1971.

heredera de la explosión de filmes sobre monstruos de grandes proporciones que hubo en los años cincuenta<sup>101</sup>. La aparente normalidad tiene lugar en Grecia: en un entorno campestre un grupo de investigadores, tras unas excavaciones, encuentran unos huevos gigantes y despiertan al monstruo prehistórico que contienen, de origen desconocido, invisible y que emite un sonido terrorífico parejo a su movimiento, que lleva largo tiempo aletargado. Será una de las escasas incursiones en la ciencia ficción de la cinematografía española. La falta de presupuesto (se rodó con el presupuesto sobrante del rodaje de otra película, *La Batalla de las Ardenas - Battle of the bulge*, de Ken Annakin, 1965) se suplió con mucho entusiasmo e imaginación. La profesionalidad y el conocimiento del oficio del director hicieron que no fuera necesario mostrar al monstruo (esta decisión supone un gran acierto) hasta prácticamente el final del filme y de forma muy breve. En su reparto coral se encuentran actores que no se prodigarán demasiado en el fantástico español como Arturo Fernández o José Bódalo (ambos más cercanos a comedias o musicales) y actrices que serán auténticos mitos eróticos del mismo como Soledad Miranda o Ingrid Pitt.

Las revistas especializadas de la época se hacen eco de una reactivación del terror y la ciencia ficción (o "ciencia de fantasía" como lo llaman algunas revistas<sup>102</sup>) en Europa, concretamente en Italia y, mediante ese sistema de coproducciones se encuentran varias películas italo-españolas que merecen la pena, al menos, citar. Mario Bava<sup>103</sup> dirige *Terror en el espacio* (*Terrore nello spazio*, 1966), contando la historia de unos astronautas que topan con un grupo de extraterrestres incorpóreos que necesitan el cuerpo de los astronautas muertos para poder huir de su planeta. Primo Zeglio, un director conocido por su filmografía en el ámbito del *western*, dirige *Órbita mortal* (*...4 ...3 ...2 ...1 ... norte*, 1968), una coproducción entre Italia, Alemania y España, en la que se cuenta la historia de la llegada a una habitada luna, de unos astronautas y su interacción con los selenitas. No resulta extraño que, antes que en España, la cinematografía italiana comience a despuntar con el género fantástico-terrorífico puesto que desde los años sesenta

---

<sup>101</sup> Cfr. Navarro, José Antonio (Coord.): *El cine de ciencia ficción: explorando mundos*. Madrid. Valdemar. 2008; Pérez, Adolfo: *75 años del cine de ciencia ficción*. Sevilla. Masters D. L. 2003.

<sup>102</sup> Anónimo: "Un género casi olvidado: La 'Ciencia Ficción' ". Cineinforme. Agosto de 1965. Pág. 5.

<sup>103</sup> Un reconocido director afincado, con éxito, en el género fantástico-terrorífico al que se le debe una de las grandes películas del género en su florecimiento italiano, *Las tres caras del terror* (*I tre volti della paura*, 1963), un film conformado por tres historias terroríficas con el único hilo conductor de un narrador interpretado por el anciano Boris Karloff.

había estado buscando géneros baratos de fácil exportación, como es el *western* (denominado *spaghetti-western*<sup>104</sup>).

Esta explosión de la ciencia ficción tendrá su reflejo también, en Televisión Española, como veremos más adelante, de la mano de Narciso Ibáñez Serrador. Entendemos que la escasez de la ciencia ficción en la cinematografía española tiene más que ver con los raquíticos presupuestos que manejaban que con la ausencia de talento para crearla. Las películas enmarcadas exclusivamente dentro del terror exigían un presupuesto mucho menor y reportaban mayores beneficios a la industria.

Durante esta etapa ya se pueden encontrar algunos de los elementos que van a caracterizar la “Edad de Oro” del fantástico-terrorífico español:

- Apariencia visual de películas extranjeras.
- Personajes cuya fisionomía se alejaba del prototipo español (actores y actrices de cabello y ojos claros y rasgos nórdicos en vez del arquetipo moreno y de rasgos duros).
- Ubicación fuera de las fronteras de España.
- Eran dobladas, para aumentar esa sensación de ser películas extranjeras.
- Contaban historias que poco tuvieran que ver con los temas tradicionales del cine español (comedias, zarzuelas, folclore, taurinas, dramas rurales...).

La importancia de ese periodo radica en ser precisamente la semilla que se va a sembrar y que germinará dando sus frutos en lo que se ha venido denominando, por los historiadores y críticos cinematográficos, como la “Edad de Oro” del fantástico-terrorífico Español.

---

<sup>104</sup> Cfr. Fridlund, Bert: *The Spaghetti Western. A Thematic Analysis*. London. McFarland & Company Inc. 2006.



### **3.3. “Edad de oro” del cine fantástico-terrorífico español**

#### **3.3.1. Contexto y precedentes**

La “Edad de Oro” del cine fantástico-terrorífico español hace referencia a una época que, por su intensidad y cohesión en la producción durante un periodo de tiempo relativamente corto, dotó a la cinematografía española de una serie de obras enmarcadas dentro del género y cuya duración comprende, aproximadamente, desde 1969 a 1976.

A finales de los años sesenta y comienzos de los setenta el cine español, como reflejo de la agitación política del país, vive una de sus más crudas crisis: la exhibición está obsoleta, el vídeo doméstico ha hecho su aparición convirtiéndose en la dura competencia de las salas de cine, la capacidad exportadora es débil, etc. A la crisis que azotaba la cinematografía española hay que añadir un hecho que le afectó de forma directa: el “Caso Matesa”. La empresa Matesa (Maquinaria Textil del Norte S. A.), fundada en 1956, se nutría de los créditos del Banco de Crédito Industrial (BCI) para sus actividades. Dicha empresa había adquirido la patente de un telar sin lanzadera capaz de tejer cualquier material e iniciaron su expansión hacia el extranjero. Sin embargo, la extraordinaria expansión no fue tal ya que había sido manipulada a través de la falsificación de documentos y el desvío de capital. Cuando se descubrió la estafa de los créditos del BCI estos quedaron congelados y el Banco cerró. De ese BCI bebían otras industrias, entre ellas la cinematográfica.

El efecto directo resultó ser una ausencia de financiación que, junto a otros problemas y trabas procedentes de las altas esferas (por ejemplo los impuestos por la censura) provocaron que los cineastas tuvieran que buscar varias estrategias para poder sobrevivir a la situación:

- a) En primer lugar copiar todo aquello que atravesaba sin problemas el muro censor y se estrenaba en las pantallas españolas (la temática fantástico-terrorífica, por ejemplo, era la excusa perfecta para introducir elementos sexuales, aunque fuera de forma velada, puesto

que el erotismo y la sexualidad han sido siempre elementos que caminaban de la mano de dicho género).

b) En segundo lugar, y relacionado con la censura, durante los rodajes se solían hacer varias versiones de las escenas subidas de tono, una mucho más sutil y con ropa para el consumo interno y la otra completamente explícita y con desnudos para vender fuera de las fronteras españolas. Algunos autores como Carlos Aured<sup>105</sup> se cansaban de tener que rodar las mismas escenas varias veces y optaban por rodar sólo una versión suave, aunque la tendencia general era la de las dobles versiones. Existen también diferentes versiones referidas al idioma al que fueron dobladas. También debemos tener en cuenta que la censura no tenía en alta consideración este tipo de cine y es precisamente aquí donde radica parte de la explicación de la permisividad de ciertas escenas, algo que, en ocasiones, resulta chocante, cuanto menos<sup>106</sup>.

c) Y en tercer lugar, un sentido económico: se trataba de un género de gran consumo (también dentro de las fronteras españolas) que no requería de grandes cantidades de dinero para su producción y su exportación resultaba sencilla. Además, se fomentaban las coproducciones, con lo cual, resultaba más fácil producir y sacar adelante proyectos. Por tanto, ese “boom” obedece a una búsqueda de rentabilidad. En ocasiones esta filosofía del “bajo presupuesto” ataba de pies y manos el trabajo de los profesionales, que tenían que suplir esa importante carencia con altas dosis de creatividad, ingenio y, sobre todo, muchísimo entusiasmo y pasión por lo que estaban haciendo.

Resulta curioso observar cómo en España este género floreció durante los años finales de una dictadura y, sin embargo, ve su ocaso en los inicios de la democracia. Se podría pensar que la recuperación de las libertades podría dar un impulso a ese tipo de cine, pero no fue así. El fantástico-terrorífico en España obtuvo su fuerza precisamente de lo que en esa época resultaba prohibido o poco recomendable y supone el resultado de volcar las frustraciones y fantasmas de una

---

<sup>105</sup> Lipinski, Mirek: “Entrevista a Carlos Aured”. Quaternmass. Núm. 6 y 7. 2002. Pág. 27 y ss.

<sup>106</sup> Cfr. Aguilar, Carlos (Coord.): op. cit. Pág. 15.

sociedad a través de un instrumento de comunicación artística como es el cine. Los años que habían pasado tras la guerra no habían bastado para alcanzar la recuperación económica, cultural, o social y era un país atrasado con respecto al resto de Europa. Es precisamente en esta época cuando se produce un retroceso en la producción del género en el resto del mundo y es la cinematografía española fantástico-terrorífica la que lo proveerá de multitud de producciones.

En 1968 se estrena, en Valencia, *La marca del hombre lobo* (posteriormente tendrá su estreno en Barcelona y, ya en 1970, en Madrid) dirigida por Enrique L. Eguiluz. Es la primera vez que Jacinto Molina/Paul Naschy presenta al personaje que se erigirá como uno de los estandartes del periodo: Waldemar Daninsky. La historia fue escrita por el propio Molina, rodada en 3D (aunque en España no se estrenó con esa tecnología), producida por la española Maxper P. C. y la alemana Hi-Fi Stereo 70. A pesar de las reticencias iniciales por rodar una película de género en un país con ausencia de tradición el filme logró un grandísimo éxito en la taquilla, vendiéndose en todo el mundo<sup>107</sup>. Molina continuará escribiendo los guiones de otras películas de género como *Los monstruos del terror* (Tulio Demicheli y Hugo Frengones, 1969) o *La furia del hombre lobo* (José María Zabalza, 1970), demostrando su capacidad inventiva y desarrollando su estilo basado, fundamentalmente, en una gran carga violenta y sexual, así como en la mezcla de personajes arquetípicos (científicos locos, mujeres exuberantes, vampiros, hombres lobo, etc.) y un derroche de erudición cultural.

No debemos olvidar que Amando de Ossorio<sup>108</sup> tuvo su primera incursión en el género con *Malenka, la sobrina del vampiro* (1969), una coproducción con Italia. Resulta novedosa la explicación que se da al vampirismo, otorgándole una base científica. Supone otro de los ejemplos de película víctima de la censura española puesto que la versión que se estrenó dentro del país tiene un final bien distinto a la versión internacional<sup>109</sup>.

---

<sup>107</sup> Cfr. Molina, Jacinto: *Memorias de un hombre lobo*. Madrid. Alberto Santos Editor. 1998.

<sup>108</sup> Cfr. Benedeti, Ignacio, Calvo, Rafael y Zapata, Xosé: *Amando de Ossorio. Un galego fantástico*. Coruña. Universidad de La Coruña. Servicio de Extensión Universitaria. Club de Cine, Vídeo y Fotografía. 1999.

<sup>109</sup> En la española todo resulta ser una broma del tío de Malenka.

### 3.3.2. La eclosión de la “Edad de Oro”

Recordemos que la rentabilidad era un criterio fundamental para poder llevar a cabo las películas de género en España. Uno de los factores que determinan si un filme es rentable sin duda es su recaudación en taquilla<sup>110</sup> (incluyendo tanto la cifra recaudada como los espectadores que han acudido al cine a verla), por tanto, se puede utilizar dicha cifra para establecer un punto de inicio de esa “Edad de Oro”. Entre 1970 y 1971 se estrenaron tres películas con una alta recaudación en taquilla:

- *La Residencia* (1970) de Narciso Ibáñez Serrador, con una recaudación aproximada de 750.000 euros y un total de 2.924.805 espectadores.
- *El Conde Drácula* (1970), de Jesús Franco, consiguiendo 250.000 euros y un total de 1.171.461 espectadores.
- *La noche de Walpurgis* (1971), de León Kimovsky con 180.000 euros y un total de 1.021.900 espectadores<sup>111</sup>.

De *La Residencia* hablaremos detenidamente en el capítulo seis. *La noche de Walpurgis* supone la consolidación del estilo inconfundible de Jacinto Molina como guionista, haciendo gala de su personalidad instruida, para crear personajes como el de la Condesa Wandesa Dárvula de Nadasdy, inspirada en la Condesa Elisabeth Bathory<sup>112</sup> o caracterizar a Waldemar Daninsky como un galán noble, en el fondo, afectado por maldición que le provoca una lucha interna sin tregua entre el bien y el mal que siempre termina muriendo a manos de la mujer que ama. Una visión un tanto maniquea pero que daba como resultado historias que entretenían al público.

*El Conde Drácula* se presenta a sí misma, mediante un rótulo inicial, como la primera versión fidedigna de la novela de Bram Stoker (“Dracula”, 1895), una declaración demasiado pretenciosa por parte de Jesús Franco puesto que sí que existen diferencias con respecto a la novela. Sin embargo, ni la presencia de Christopher Lee como Conde Drácula, ni de Klaus Kinski como Rendfield, ni Soledad

---

<sup>110</sup> Cfr. García Fernández, Emilio C.: *El cine español contemporáneo*. Barcelona. Cileb. 1992. Pág. 268; VV. AA. (2002A): op. cit. Pág. 68.

<sup>111</sup> Cfr. Web del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte [consulta realizada el 19/09/2014]

<sup>112</sup> Elisabeth Bathory o Erzsébet Báthory de Ecsed, nació en Hungría en 1560 y murió en Eslovaquia en 1614. Ha pasado a la historia por las leyendas que se contaban de ella sobre el hecho de ser una de las mayores asesinas de la historia, se cree que más de seiscientos muertos a sus espaldas, todas motivadas por su obsesión con la belleza y la eterna juventud.

Miranda como Lucy consiguen salvar una película con una pésima dirección que no alcanza la calidad de las otras dos.

Ya sea por causas económicas o artísticas, estas tres películas forman parte del inicio de la "Edad de Oro" del género fantástico-terrorífico en España. Del visionado de esas películas hemos podido extraer una serie de características compartidas por la mayoría de filmes de este periodo:

- Sus costes de producción eran muy bajos.
- Al tratarse de películas de evasión contaban con el beneplácito y el apoyo de los espectadores.
- Muchos productores extranjeros acudían a los autores españoles, debido a su demostrada habilidad, para elaborar productos rápidos, baratos y, a pesar de esos ajustes y limitaciones en la producción, que tuviera una mínima calidad para poder venderse.
- Esta escasez presupuestaria, en muchas ocasiones, provocaba una falta de planificación previa que se traducía en un producto final con un cierto caos narrativo.
- Cuidaban la universalidad: la acción no solía transcurrir en España, los arquetipos para definir los personajes no se ajustaban a ningún país en concreto, y se doblaba <sup>113</sup> a los actores (así el espectador no identificaba las voces con las de un filme español).
- Se inspiraban en las estructuras narrativas y la puesta en escena de películas del género que habían triunfado con anterioridad.
- Existía una moda muy extendida consistente en poner títulos largos y truculentos con fines comerciales, llamando la atención del espectador.

---

<sup>113</sup> Antes de la Guerra Civil, la obligatoriedad de doblar las películas extranjeras suponía un arma de la censura, pero no hubo orden ministerial hasta 1941 (Cfr. Gubern, Román: "El cine sonoro (1930-1939)", en VV. AA. (1995): op. cit. Pág. 192). El cine extranjero, coetáneo al español, disponía de muchos más recursos y, por tanto, mostraba mucha más calidad. El doblaje supuso un arma de doble filo, puesto que hacía más cómodo el visionado de los filme extranjeros, provocando un rechazo al cine patrio. Dicho rechazo se extiende hasta nuestros días, en donde el espectador no sólo opta primero por cualquier película internacional que nacional, y por supuesto siempre dobladas. Debido a esto, es sencilla la asociación "película doblada" con la de "película de calidad".

- Las películas se vendían fácilmente fuera del país a un coste muy bajo. En palabras de Carlos Aguilar: *"El terror español de entonces tanto cuidaba obvias cuestiones geográfico-argumentales (la acción transcurría fuera de España, los argumentos versaban sobre arquetipos universales, los lugares de rodaje eran insólitos) como desplegaban recursos más sutiles, sobre todo, en cuanto al reparto: los intérpretes estaban doblados (así, el espectador común del país no identificaba las voces con las de filmes españoles de otros géneros) y además solían ser o bien extranjeros o bien españoles que trabajaban poco o más bien nada fuera del género."*<sup>114</sup>
- Los autores de este género eran verdaderos apasionados por el horror o, como los denomina Gilbert Verschootten *"aventureros de lo imposible"*<sup>115</sup>, lo que hizo que de 1969 a 1976 se rodaran cerca de cien películas del género. Es necesario contextualizar esta cifra con el hecho de que el cine fantástico español consta de unos doscientos títulos en total, según Carlos Aguilar<sup>116</sup>, o más de trescientos según Adolfo Camilo Díaz<sup>117</sup>. Los criterios para incluir las películas dentro del género varían por lo que la cifra también lo hace, dependiendo de lo estricto del mismo.

En las siguientes líneas se hará un repaso de los protagonistas (directores, guionistas y productoras) que hicieron posible esta etapa.

---

<sup>114</sup> Aguilar, Carlos (Coord.) (1999): op. cit. Pág. 24.

<sup>115</sup> Verschootten, Gilbert: "Cine fantástico y de terror español, los aventureros de lo imposible", en VV. AA. (2000): op. cit. Pág. 29.

<sup>116</sup> Aguilar, Carlos (Coord.) (1999): op. cit. Pág. 13.

<sup>117</sup> Díaz, Adolfo Camilo: op. cit. Pág 107.

### 3.3.2.1. Jesús Franco<sup>118</sup>

Cabe destacar, entre todos los cineastas que surgen en este periodo, la figura de Jesús Franco Manera como uno de los cineastas que más provecho va a sacar del nuevo régimen de coproducciones. Su estilo se caracteriza por mantener una línea experimental cargada de obsesiones y fetichismo sexual cuya válvula de escape consiste en una dilatada y heterogénea filmografía. Dentro del género fantástico-terrorífico podemos destacar varias aportaciones como *La maldición de Frankenstein* (1971), *Drácula VS. Frankenstein* (1972) o la onírica y homoerótica *Las Vampiras* (1973). Es imposible saber, debido a su infatigable actividad, con exactitud cuántas películas de género realizó. Su aportación le ha convertido en una de las figuras clave que es imprescindible citar cuando se habla de este periodo.

### 3.3.2.2. Jacinto Molina/Paul Naschy<sup>119</sup>

Además de su obstinación y empeño en sacar adelante este género en España, no se debe olvidar la gran aportación de Molina al periodo: el hombre lobo, Waldemar Daninsky. Tampoco tendrá reparos a la hora de crear historias cuyos protagonistas provengan de diferentes fuentes fantástico-terroríficas. Hasta finales de los años setenta no desarrolló una carrera como director, pero sus aportaciones como guionista resultan imprescindibles para entender los derroteros por los que transita el género en España. Mientras tanto trabajará con los directores imprescindibles de la época.

Bajo la dirección de León Klimovsky será Waldemar Daninsky enfrentado a sí mismo en una versión de Mr. Hyde provocada por un experimento de un descendiente del Dr. Jekyll en *El Doctor Jekyll y el hombre lobo* (1972).

Sus inquietudes culturales hacen posibles historias en donde la brujería y las supersticiones se mezclan con la historia, de este modo crea el personaje Alaric de Marnac, protagonista de *El espanto surge de la tumba* (1972), dirigida por Carlos Aured. *El retorno de Walpurgis* (1973), del mismo director, supone ahondar de

---

<sup>118</sup> Cfr. Aguilar, Carlos y Freixas, Ramón: "Jesús Franco: Francotirador del cine español". *Dezine*. Núm. 4. 1991; Franco, Jesús: *Memorias del tío Jess*. Madrid. Aguilar. 2004.

<sup>119</sup> Cfr. Naschy, Paul: *Memorias de un hombre lobo*. Madrid. Alberto Santos Editor. 1998.

nuevo en la figura del hombre lobo, esta vez con el añadido de una maldición gitana y con un descendiente que hereda su "enfermedad".

Gracias a la dirección de Javier Aguirre, su labor como actor tuvo recompensa en forma de "Galardón George Méliès" en el Festival de Cine Fantástico y de Ciencia Ficción de París en 1973 por interpretar al sensible Ghoto en *El jorobado de la morgue* (1973), en donde florece su lado más tierno al describir el dolor que siente este personaje repudiado por la sociedad y que encuentra el modo de llevar a cabo su venganza gracias a la manipulación emocional a la que le somete el Dr. Orla. Con este mismo director protagonizó *El gran amor del Conde Drácula* (1973) que sorprende por su semejanza argumental con la película que de Francis Ford Coppola, *Drácula, de Bram Stoker* (*Bram Stoker's Dracula*, 1992). En cierto modo adelantó la figura de Conde Drácula como ser vampírico que sufre por amor, aunque su narrativa críptica no permite una sencilla comprensión de la historia.

Hubo varios intentos de producciones ambiciosas en esa época, *La cruz del diablo* (1975) fue una de ellas. Naschy no se reservó ningún papel y firma el guión junto con Juan José Porto. A pesar de ser un intento por reivindicar las, escasas, raíces fantástico-terroríficas de la literatura española (se trata de la adaptación de varias leyendas de Gustavo Adolfo Bécquer) con un elenco atractivo y un director habitual de la productora Hammer como era John Gilling, el filme resulta monótono y carente de interés.

La última película que produjo Profilmes <sup>120</sup> perteneciente al género fantástico-terrorífico coincidió con el último trabajo de Jacinto Molina con ella como artista exclusivo (tal y como aparecía en un cartel al inicio de la película) y será, sin duda, una de las mejores películas protagonizadas por Waldemar Daninsky, *La maldición de la bestia* (1975), dirigida por Miguel Iglesias, un filme correcto y entretenido que supuso el punto final de esta productora dentro del género.

Sobre Jacinto Molina hay que añadir que así como sus guiones eran muy imaginativos, eso sí, eran también infantiles y demasiado explícitos y maniqueos, con una mezcla excesiva de elementos esotéricos, históricos, de folletín leyendas, ... y que, a pesar de esa endeble y repetitiva estructura narrativa (casi siempre el

---

<sup>120</sup> Cfr. Pulido Samper, Francisco Javier (2012): op. cit.



amor de una mujer que representa el bien es redentor y le salva), sus películas resumaban entusiasmo y, sobre todo, un gran amor por lo que estaba haciendo. Al ver la filmografía de Molina resulta muy chocante entender cómo era posible que durante su etapa de guionista no demostrara ninguna habilidad especial (tramas complejas, diálogos con varias interpretaciones...) salvo la de imaginar los cócteles de personajes fantásticos, para desarrollar sus historias y que, sin embargo, aquellas películas que escribió y dirigió sean películas tan bien construidas y capaces de una complejidad que sus guiones anteriores no habían reflejado.

### **3.3.2.3. Amando de Ossorio<sup>121</sup>**

Es indiscutible la aportación de Ossorio al cine fantástico-terrorífico español. Fue capaz de crear uno de los iconos de este periodo: Los Caballeros Templarios, en su versión más zombi y vampírica. Lo cierto es que quizás se inspirara en los zombis de Romero y en las leyendas de Bécquer pero consigue aportar un elemento novedoso cuya materialización a lo largo de cuatro filmes logra apartarse de las constantes alusiones al terror heredero de la literatura del siglo XIX. La tetralogía se inicia en 1972 con *La noche del terror ciego* cuyo final, una masacre en *off* en un tren, atrapa e inquieta al espectador. En *El ataque de los muertos sin ojos* (1973) se añade el origen de estas criaturas difíciles de clasificar dentro de los fenotipos del monstruo clásico del horror. En *El buque maldito* la leyenda de los Caballeros Templarios se mezcla con la del Holandés Errante<sup>122</sup>. La saga se cierra con *La noche de las gaviotas* (1975), una película donde los Caballeros se muestran mucho más activos (empuñando espadas y con algo más de movimiento) y las gaviotas acentúan un ambiente claustrofóbico donde, de nuevo, vuelve a mezclar diversas leyendas, en este caso la ofrenda de una lozana joven (curiosamente nunca es un lozano efebo), inspirándose en H. P. Lovecraft para la aparición del Primordial.

---

<sup>121</sup> García Fernández, Emilio C.: *Historia del cine en Galicia (1986-1984)*. La Coruña. La voz de Galicia, 1984. Pág. 568-569; "El último templario", de Xosé Zapata, Lorelei Producciones. 2001.

<sup>122</sup> Una leyenda muy extendida entre los marineros que cuenta la historia de un barco que no pudo volver a puerto por haber sido condenado a vagar por el océano, convirtiéndose en un barco fantasma y asesinando a aquellos tripulantes de barcos que les saluden.

### 3.3.2.4. Jordi Grau

Al igual que Narciso Ibáñez Serrador la aportación de Grau al género en este periodo consiste en dos películas. La primera, *Ceremonia sangrienta* (1973), coescrita con Juan Tébar, cuenta la historia de la Condesa Barthory inspirándose en la estética gótica, dirigida de manera elegante con una profundidad de personajes que no resultaba habitual en este periodo. Su segunda aportación, *No profanar el sueño de los muertos* (1975), supone una revisión en forma de cine de explotación<sup>123</sup> del éxito de George Romero, *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the living dead*, 1968), pero en color. El buen hacer de este cineasta consiguió una obra agobiante, cruda, con una sobriedad narrativa (si se tiene en cuenta los *zooms*, grandes angulares, música estridente, extraños efectos de sonido... que se pueden encontrar en la gran mayoría de los filmes del periodo) que la hacen destacar cualitativamente sobre muchas de sus coetáneas. En el fantástico-terrorífico español no son habituales las incursiones en la temática zombi, Grau consigue salir airoso y legar una obra de culto para cualquier amante del género. Al igual que la película de Romero, Grau no se queda en la simple intención de asustar al espectador, aprovecha a los personajes (el joven anticuario, George, que se ve forzado a acompañar a Edna a su pueblo debido a que ella ha dejado inutilizada su moto tras un accidente automovilístico, el retrógrado y prejuicioso comisario, los familiares de Edna...) para plantear una crítica social y un abierto conflicto generacional (el comisario reprueba el pelo largo de George y su forma de vestir, poco masculina para él) así como una crítica ecológica al desconocido alcance de la técnica que, teóricamente, nos facilita la vida, pero de la cual no sabemos los efectos a cierto plazo (los ultrasonidos que utilizan para acabar con la plaga que acecha los huertos provoca la resurrección de los muertos y también afecta a los bebés -un antecedente para el bebé no nacido de la película de Narciso Ibáñez Serrador<sup>124</sup>, *¿Quién puede matar a un niño?*-).

---

<sup>123</sup> Aquel cine, generalmente de bajo presupuesto, que lleva al extremo los excesos violentos o sexuales de otros géneros, buscando el consumo por parte de los espectadores que buscan sordidez y elementos morbosos. Cfr. Matellanos, Víctor (2011): op. cit.

<sup>124</sup> Podemos encontrar otro antecedente de bebé no nacido que pone en peligro a la madre en *La saga de los Drácula* (1972), de León Klimovsky.

### 3.3.2.5. Profilmes<sup>125</sup>

Es necesario hablar, aunque sea de forma breve, de una de las productoras españolas más volcadas en el género de manera constante, Profilmes, una compañía catalana que durante un escaso periodo de cuatro o cinco años nutrió al género fantástico-terrorífico español de algunas de sus películas más emblemáticas y, sobre todo, porque contó con Jacinto Molina/Paul Naschy como guionista y, posteriormente, artista exclusivo durante un periodo de tiempo.

Profilmes<sup>126</sup> se fundó en los años sesenta pero no es hasta los setenta que empieza a producir filmes de género fantástico-terrorífico de bajo presupuesto, calendario de producción ajustado, alto rendimiento en taquilla y en venta al exterior. Así se ganó el apodo de "la Hammer española", aunque, y según Jacinto Molina, de haber apostado más por este tipo de filmes aumentando la producción sí podría haber sido digna sucesora del cetro del terror.

Jacinto Molina sería el guionista habitual. Su forma de trabajar encajaba perfectamente con la idea de producción de la empresa ya que Molina era conocido por su rapidez en la escritura. En la mayoría de las ocasiones se reservaba el papel principal, aunque no empezará a dirigir hasta después de terminar su relación exclusiva con Profilmes.

La primera película fantástica-terrorífica de la productora fue *El espanto surge de la tumba* (1972) en donde Carlos Aured debutaba en la dirección, hasta entonces había sido ayudante de León Klimovsky. En total fueron dieciocho las producciones que Profilmes dedicó al género fantástico-terrorífico, entre las que se pueden encontrar: *La rebelión de las muertas* (León Klimovsky, 1973), *Las garras de Lorelei* (Amando de Ossorio, 1973) o *Exorcismo* (Juan Bosch, 1975).

---

<sup>125</sup> Cfr. Pulido Samper, Francisco Javier (2011): op. cit.

<sup>126</sup> Rimbau, Esteve y Torreiro, Casimiro: *Productores en el cine español*. Madrid. Cátedra/Filmoteca Española. 2008. Págs. 664-667.

### 3.3.2.6. Otros

A pesar de que la tónica general consistía en películas de bajo presupuesto siempre había excepciones como *Pánico en el Transiberiano* (*Horror Express*, 1972), protagonizada por Christopher Lee, Peter Cushing y Telly Savalas. Los esfuerzos se centraron en todo momento en que la película no pareciera española (la misma tendencia que el resto de filmes de menor presupuesto) y tuviera una apariencia de producción cercana a la de la Hammer, lo cual consiguieron con creces, y no sólo por la intervención de dos de los actores emblemáticos de la productora británica sino porque la película recrea un ambiente tenso y hermético, a pesar de tratarse de un tren que viaja a través de campo abierto, a caballo entre el terror y la ciencia ficción.

Por otro lado, Vicente Aranda hace una nueva incursión en el género, siempre desde una perspectiva mucho más intelectual, realizando la adaptación libre de uno de los cuentos clásicos de vampirismo, "Carmilla", escrita por el irlandés Joseph Sheridan Le Fanu, en 1872, en *La novia ensangrentada* (1972) entremezclando violencia sexual y lesbianismo.

### 3.3.3. Características comunes

Estas películas contienen tantas dosis de infantilidad como de crueldad:

- Infantilidad: a la hora de elaborar las historias, en su mayoría rodeadas de una gran parafernalia de leyendas, objetos de culto, mezcla de seres de ultratumba, recursos estilísticos manidos y utilizados hasta la saciedad (como, por ejemplo, la cámara lenta para mostrar a los seres malignos), elementos muy rocamboleros que envuelven en el fondo una estructura narrativa débil y con grandes lagunas que en numerosas ocasiones generan confusión hasta en los espectadores más avezados.
- Crueldad: porque ni los monstruos de la Universal Pictures o los de la Hammer han resultado ser tan despiadados ni tan salvajes como Waldemar Daninsky o los Caballeros Templarios. Hoy en día el

espectador está acostumbrado a ciertos niveles de violencia, ha evolucionado, de la mano del cine, aprendiendo su lenguaje narrativo al igual que se aprende cualquier idioma y, sin duda, la escalada del cine de terror ha alcanzado cotas de extrema crueldad, pero debemos recordar que hablamos de los años setenta en una sociedad en la que la tradición cinematográfica consistía en comedias, dramas rurales y películas temáticas amables y familiares, y cuando se quiso explorar otro camino fue el del intelectualismo y el "cine sesudo", con lo cual estas películas suponen una isla casi solitaria en el océano del cine español.

De esta crueldad habla Carlos Aguilar<sup>127</sup> cuando afirma que *"ciertamente, puede reconocerse un denominador común en la entraña de todo el cine fantástico español. El cual, por consiguiente, relaciona (con más o menos propiedad, en mayor o menor grado) las revisiones de los mitos clásicos a cargo de Paul Naschy, el fetichismo cinéfilo de Jesús Franco [...] las criaturas de ultratumba de Amando de Ossorio, el feminismo homicida de Vicente Aranda, las ambiciosas incursiones de Jordi Grau y Narciso Ibáñez Serrador [...] Este denominador común del que hablamos estriba en la crudeza [...] En concreto dentro del Horror español, se manifiesta mediante la prioridad de lo pútrido, lo enfermizo, lo deforme, lo sórdido, lo inmundo, lo obsceno..."*

Siguiendo la línea de la crueldad explícita, los títulos de las películas solían ser largos y truculentos, incluyendo alusiones a la muerte, la sangre, lo oculto, como una forma de utilizar el morbo y lo prohibido para atraer espectadores.

Los héroes siempre suelen ser los hombres, no es este el lugar para plantear un estudio feminista, pero no hay que pasar por alto la presencia de cierta misoginia: los desnudos completos son femeninos, los hombres, como mucho muestran su torso (salvo alguna excepción, como en *La saga de los Drácula*, en la que Hans, personaje interpretado por Tony Isbert muestra su trasero desnudo), son ellas las que protagonizan las secuencias homosexuales, más o menos explícitas, cuando las hay (y son bastante habituales), la mujer virginal (entendida como la encarnación del bien, no necesariamente virgen pero sí como representación del amor redentor) que salva al protagonista maldito, o la mujer

---

<sup>127</sup> Aguilar, Carlos (Coord.) (1999): op. cit. Pág. 15 y ss.

malvada que engaña al hombre para que lleve a cabo por ella (así no se ensucia sus manos) sus sangrientas ideas y delirios de grandeza<sup>128</sup>.

Podemos considerar ese exceso de la violencia, el sexo y la crueldad como un rasgo característico de este periodo, sin embargo, la apariencia y puesta en escena suponían la explotación<sup>129</sup> de las características formales y narrativas de las películas de género que habían triunfado con anterioridad, aunque, posteriormente, Jacinto Molina o Amando de Ossorio aliñaran la ensalada de terror española con sus personajes propios.

Las historias que se cuentan suelen provocar confusiones narrativas (salvo alguna excepción, como las dos películas de Narciso Ibáñez Serrador, o *Pánico en el Transiberiano*) pero no se debe a una ausencia de talento de sus artífices, sino a una escasez presupuestaria que provocaba que los rodajes fuesen extremadamente rápidos, lo cual repercutía en el resto de las etapas de la elaboración de un filme. De esta forma se premiaba la rapidez en vez de la calidad final, con lo cual, los guionistas, directores, actores, músicos, etc., no disponían del tiempo necesario para elaborar un producto de calidad.

Resulta común que, quizás intentando servir un gancho más jugoso a los espectadores, los guiones sean una mezcla de leyendas, personajes de terror, historias... de tal modo que los espectadores quedaran atrapados por un elemento u otro.

Una de las pretensiones más concienzudas consistía en que las películas no tuvieran apariencia española, por eso no se ambientaban en dicho país. Se utilizaban actores extranjeros o actores nacionales cuyos rasgos físicos no delataran su origen, asunto este trascendental para que el espectador entendiera que estaba ante una historia internacional. Tampoco hemos de olvidar que la censura resultaba más permisiva cuando la trama de la película no sucedía en España.

---

<sup>128</sup> Cfr. Aguirre, Lakshmi I. (Coord.): *La mujer en la sombra: lo femenino en el cine fantástico y de terror*. Málaga. Semana Internacional de Cine Fantástico y de Terror de Estepona. 2009; Cfr. Creed, Barbara: *The monstrous-feminine: Film, feminism, psychoanalysis*. New York. Routledge. 1993.

<sup>129</sup> Cfr., Matellanos, Víctor (2011): op. cit.

### 3.3.4. Dispersión

Existirán varios acontecimientos sucesivos en el tiempo que provocarán, poco a poco, la dispersión del periodo:

- La muerte de Francisco Franco y el aperturismo que supuso, en muchos sentidos, pero nos interesa destacar el que afectó al campo de la cinematografía. La censura fue derogada por un Decreto-Ley de noviembre de 1977. En el cine español se dio comienzo a lo que se ha bautizado como "cine del destape". Frente a la permisividad, fruto de un efecto rebote tras los cuarenta años de represión moralista y religiosa, el cine fantástico-terrorífico, contenedor de todas las obsesiones sexuales y morbosas hasta ese momento, dejó de tener sentido puesto que uno de sus atractivos, el sexo, ya podía ser visto sin restricciones en las pantallas, despojándole del irresistible aura atractiva que otorga lo prohibido.
- En 1975 la productora Profilmes dejara de producir películas del género para dedicarse a otros menesteres, como las películas de aventuras.
- Jacinto Molina, tras terminar su relación con Profilmes, comenzaría su etapa como director de filmes alejados de este género, aunque seguirá manteniendo cierto parentesco.
- Por otro lado, Jesús Franco continuará su camino de los excesos dedicándose a realizar películas de sexo explícito.

Durante los últimos años de los setenta y principios de los ochenta el género fantástico-terrorífico dio sus últimos coletazos como la etapa compacta que se ha denominado "Edad de Oro". El género que había brillado en esos escasos años terminó yéndose por otros derroteros: el público ya no era el mismo, demandaba otro tipo de filmes y, sobre todo, los cambios sociales producidos habían provocado un viraje en los gustos cinematográficos.

Por otra parte, en 1982 Pilar Miró fue nombrada Directora General de Cinematografía. A finales de 1983 se aprueba el Real Decreto 3304/1984, de 28 de diciembre, sobre Protección a la Cinematografía Española (BOE, 12 de enero de 1984). En este estudio no se pretende hacer un análisis de dicha Ley, tan sólo queremos apuntar que se basó en el proteccionismo del cine español y en un intento de afianzar cierto intelectualismo en el mismo, estableciendo unos criterios que favorecían aquellas producciones que, por ejemplo, se basaban en obras literarias de respetada fama. Por tanto supuso un golpe casi mortal a todas las producciones del género que ocupa este trabajo por ser de bajo presupuesto y dirigidas al fácil y rápido consumo por espectadores que sólo buscaban un cine de evasión.

Tras la "Ley Miró" muchos cineastas se acercaron al género de una manera mucho más intelectual o, al menos, no desde la perspectiva del simple entretenimiento. Sirvan de ejemplo *El caballero del dragón* (1987) donde Fernando Colomo intenta una suerte de ciencia ficción mezclada con leyendas medievales que en su momento fue la película más cara del cine español, o *Remando al viento* (1988), de Gonzalo Suárez, en donde se cuenta, de una forma muy personal, y en ocasiones etérea, la gestación de "Frankenstein" por parte de Mary W. Shelley.

De los directores que aparecen en esta época queremos destacar dos: por un lado Juan Piquer Simón quien, con sus películas de corte fantástico, se marcó un objetivo mucho más internacional, dotando a sus películas de una estética completamente anglosajona, con las que consiguió altas recaudaciones. Si nos ceñimos a los parámetros de cine fantástico-terrorífico que nos hemos fijado, podemos citar su película sobre el ataque de unos animales repulsivos, *Slugs, muerte viscosa* (1984), basada en la novela homónima de Shaun Hutson, como una de sus aportaciones más interesantes al género; por otro lado no podemos olvidar el trabajo de Sebastián D'Arbó en el campo del cine de temática parapsicológica, terreno muy poco explorado por el fantástico-terrorífico español (mucho más centrado en el horror más físico y terrenal que en lograr la inquietud a base de juegos de sugestión). Destacamos la trilogía que protagonizó Narciso Ibáñez Menta: *Viaje al más allá* (1981), en la que un grupo de personas cuentan sus experiencias paranormales, *El ser* (1982) una película que explotaba el éxito comercial de *El ente* (*The entity*, 1981, de Sidney J. Furie), y *Más allá de la muerte* (1986).



No debemos pasar por alto la interesante adaptación que Eloy de la Iglesia realizó de la novela de Henry James, *Otra vuelta de tuerca* (1985). Al terror soterrado y claustrofóbico que provoca el juego psicológico al que somete esta historia, se le añaden visos de homosexualidad masculina (hasta ese momento la homosexualidad representada solía ser femenina) que no hace más que dotar de mayor intensidad a la represión que destila esta obra.

### **3.4. De 1990 a 1999**

El ciclo de la "Edad de Oro" supuso la aparición definitiva en España del género. Durante los años posteriores existirán aportaciones que llegarán a tener una importante repercusión internacional. No se puede decir que exista, en los años sucesivos a esa etapa, otro periodo lo suficientemente homogéneo como para hablar de otro ciclo. España tampoco ha repetido esas características socio-económicas que permitieron la explosión, lo cual no significa que las películas y directores recogidos en este somero repaso no hayan sido (y sean) importantes dentro de la cinematografía española, aportando su visión del género desde una perspectiva muy distinta a la de esos pioneros. Tanto la industria como el público ya poseían la experiencia necesaria y no hubieron de luchar contra los prejuicios por el desconocimiento (total o parcial) del fantástico-terrorífico, con lo cual pudieron desarrollar y hacer evolucionar ese camino iniciado años antes.

Durante los años noventa continuarán los acercamientos por parte de los impulsores de la "Edad de Oro", aunque con un resultado muy desigual. Así, Paul Naschy retomará, como guionista y actor, a Waldemar Daninsky en *Licántropo* (Francisco R. Gordillo, 1996). Juan Piquer Simón mantendrá la línea de lo internacional con una adaptación de H. P. Lovecraft y dirige *La mansión de Cthulhu* (1991). Jesús Franco prolongará su estilo excesivo, violento y sexual en una versión libre del mito de la Condesa Elisabeth Barthory dirigiendo *Killer Barbys* (1996). Si ya se había mantenido al margen de las características de los filmes de la "Edad de Oro", Gonzalo Suárez continuará haciéndolo, su visión intelectual y profunda quedará reflejada en la reflexión sobre la dualidad humana que desarrolla en *Mi nombre es sombra* (1996), una adaptación de la esencia de la novela de Robert Louis Stevenson.

Las posesiones demoníacas y los sucesos que rodean el satanismo y los seres oscuros apenas habían sido tratados en la cinematografía española de manera profunda. Amando de Ossorio había dirigido *La endemoniada* (1974) y Paul Naschy había protagonizado *Exorcismo*, ambas al rebufo del éxito de *El Exorcista* y manteniendo esa característica infantilidad del periodo. Imanol Uribe, sin embargo, concibe en *La luna negra* (1990) un terror penetrante mezclando mitos ancestrales con una fuente de horror heredera de Ibáñez Serrador: una niña.

Los excesos visuales, continuadores de esa "Edad de Oro", serán mezclados con humor negro por Alex de la Iglesia, conformando un estilo inconfundible en sus primeras obras. Su debut consistió en un acercamiento a un terreno apenas explorado (y que aún continúa así) como es el de la ciencia ficción, *Acción mutante* (1992), no exenta de cierta denuncia social. El mismo director, tomará la senda demoníaca realizando *El día de la bestia* (1995) consiguiendo la conjunción perfecta entre espectadores, industria y Academia de Cine. No sólo consiguió calar hondo entre el público (en cuanto a la creación de iconos, como la escena del letrero de Schweppes, y la recaudación -más de cuatro millones de euros-) sino que obtuvo varios, Premios Goya, entre ellos el de Mejor Director, consiguiendo reconciliar, de alguna manera, dos vértices que parecían no converger.

Uno de los más hábiles creadores del género en esta década será Alejandro Amenábar quien aborda el fantástico-terrorífico en su segundo largometraje, *Abre los ojos* (1997) una fábula sobre las confusiones provocadas por la mente y lo relativo de las teóricas verdades absolutas. Consigue inquietar al espectador hasta el final e incluso mantener la ambigüedad sobre lo que está sucediendo. El camino abierto por Amenábar será completado en la década sucesiva por él mismo y por otros realizadores.

Antes de terminar la década debutará Jaume Balagueró tras la cámara de *Los sin nombre* (1999), mostrando una disección de la maldad y el horror sin explicación que será una constante mantenida en su obra durante los años sucesivos.

### 3.5. De 2000 a la actualidad

El camino de bestias, libertinaje, abundancia sexual y violencia encontrará apaciguamiento en los años siguientes. Parece como si ese fantástico-terrorífico de la "Edad de Oro" fuese un adolescente revolucionado que al llegar a su madurez propone una visión mucho más trascendente e intensa. La recurrente utilización sanguinolenta evolucionará para intentar provocar terror explorando terrenos más sutiles que explícitos.

La creación de una productora monográfica dedicada sólo al fantástico-terrorífico venía a confirmar el asentamiento del género en España. Fantastic Factory fue impulsada por Filmax en el año 2000 y, tras nueve filmes, desaparecería en 2007. La productora impulsó las carreras, entre otros, de dos de los directores que más aportarán al género en los últimos años: Jaume Balagueró y Paco Plaza. *Darkness* (2002) será la interesante contribución de Balagueró, una historia sobre lo terrorífico de la oscuridad que venía a corroborar ese cambio. Paco Plaza, por su parte, realizará una nueva versión sobre la historia de Manuel Blanco Romasanta, que ya había llevado a la pantalla en forma de drama rural Pedro Olea en *El bosque del lobo* (1971), en *Romasanta* (2003) con un discurso mucho más actualizado y una estética propia, en esta versión sí, del género.

Ambos directores serán quienes reactiven en España el cine de zombis. La serie *Rec*, en palabras de Rubén Sánchez Trigos "es la producción de zombis española de más éxito en la historia"<sup>130</sup> y según Lázaro-Reboll la primera franquicia de terror en salir de España<sup>131</sup>. Entre 2007 y 2014 las películas que conforman la saga son cuatro: *Rec* (2007) y *Rec 2* (2009) cuentan la historia de unos vecinos de Barcelona atrapados en un edificio en donde les sorprende un ataque zombi sin explicación. La segunda parte evoluciona de manera un tanto irregular hasta intentar racionalizar el suceso desde el punto de vista de la fe cristiana y las posesiones, un punto de vista que, afortunadamente, no continuaron en la tercera película, *Rec 3: Génesis* (2012) tan sólo dirigida por Paco Plaza que cuenta una historia paralela al suceso del edificio. *Rec 4: Apocalipsis* (2014) aún no ha sido estrenada en el momento en que se redactan estas líneas.

---

<sup>130</sup> Sánchez Trigos, Rubén: op. cit. Pág. 654

<sup>131</sup> Lázaro-Reboll, Antonio (2012): op. cit. Pág. 271.

Es necesario que Alejandro Amenábar realice *Los otros* (*The others*, 2001) para que exista otra película, con un éxito en taquilla nacional e internacional y en cuanto a número de espectadores, comparable a *La Residencia*, e incluso superándola<sup>132</sup>. Parece que las referencias a la novela de Henry James, “Otra vuelta de tuerca”, las mansiones y el protagonismo de los niños siniestros, nexo común a ambas películas, son elementos claves para el éxito. Sin una contribución original al género, Amenábar logra el mayor éxito de su carrera y, lo más importante, consolida de una vez por todas a España como uno de los países exportadores de autores con gran talento para contar historias de género.

No podemos terminar este capítulo sin las menciones a directores como Nacho Cerdá, que firma *Los abandonados* (*The abandoned*, 2007) una película con más pretensión que profundidad; y a Juan Antonio Bayona, responsable de otro éxito de taquilla y de espectadores como fue *El orfanato*<sup>133</sup> (2007), uniendo, de nuevo, mansiones, reminiscencias a Henry James y niños inquietantes.

---

<sup>132</sup> *Los otros* consiguió un total del 26.933.781,80 € y la vieron 6.324.389 espectadores [consulta realizada en la web del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 19/09/2014].

<sup>133</sup> *El orfanato* consiguió un total del 25.061.449,98 € y la vieron 4.420.636 espectadores [consulta realizada en la web del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 19/09/2014].

#### **4. Narciso Ibáñez Serrador: breve apunte biográfico**



Cuando Narciso Ibáñez Serrador ganó una Ninfa de Oro en el Festival Internacional de Televisión de Montecarlo tuvo el generoso gesto de ir a consolar al segundo clasificado, por entonces un joven realizador de series para la productora Universal que actualmente es conocido como Steven Spielberg<sup>134</sup>:

*"...cuando el jurado proclamó que la Ninfa de Oro iba a parar a 'El Asfalto', yo me sentí mal, porque había otro corto norteamericano que a mí me pareció genial, el director era mucho más joven que yo, un chico flaquito que iba con unos vaqueros. Lo vi y estaba muy triste y después del coctel que se dio y de los abrazos me lo volví a encontrar y le invité a tomar un resopón en el Café de París y luego nos fuimos a dar una larga, larga, caminata por esa balaustrada que se abre sobre el Mediterráneo en Montecarlo. Yo tratando de pedirle perdón porque yo estaba seguro de que lo suyo era mejor que lo mío. Traté de alentarle [...] Ese muchacho se llama Steven Spielberg."*<sup>135</sup>

La figura de Ibáñez Serrador está rodeada de datos como éste, de encuentros con celebridades, así como una amalgama de obras, *remakes*, guiones reutilizados, obras paralelas simultáneamente, noticias sobre proyectos que nunca se llevaron a cabo, etc. Toda una personalidad hiperactiva e inquieta a la que hay que añadir otra dificultad: la imposibilidad de acceder a su obra completa debido a la magnitud de la misma y a las pérdidas y extravíos de algunas partes. No pretendemos, por tanto, que este capítulo sea una exhaustiva biografía, sino unos apuntes para conocer su trayectoria vital y poder entender su obra.

Narciso Esteban Ibáñez Serrador nació en Montevideo (Uruguay) el 4 de julio de 1935, siendo la única confluencia de dos familias de tradición teatral como fueran los Ibáñez y los Serrador (hasta ocho generaciones de familiares dedicados al teatro se pueden contar). Sin embargo el matrimonio, formado por el asturiano

---

<sup>134</sup> Puertas, Teresa: "Chicho Ibáñez Serrador: El hombre sólo siente temor por lo que no ve". Ya. 12/12/1989.

<sup>135</sup> Entrevista a Narciso Ibáñez Serrador en el programa de TVE "Tal como éramos". 20/07/1998.

Narciso Ibáñez Menta y la argentina Josefina Serrador Marí, no durará más de cinco años, separándose de mutuo acuerdo y sin causar ningún trauma al pequeño Narciso. Ambos padres inician sus respectivas trayectorias profesionales por separado. Primero continúan recorriendo Sudamérica y, por fin, en 1947, Pepita Serrador alcanza su sueño de volver a España, acompañada de su hijo<sup>136</sup>.

Desde la infancia fue un niño con tendencia a la enfermedad. Con tan sólo un año y medio contrajo una bronconeumonía que le provocó como secuela asma, posteriormente, a los once años, le diagnostican “púrpura hemorrágica”, una enfermedad sanguínea similar a la hemofilia que provocaba hemorragias de difícil curación si se daba un golpe. Estos problemas de salud ocasionaron la imposibilidad de jugar con el resto de los niños, teniéndose que refugiar en los libros (desde Edgar Allan Poe a libros de biografías), forjándose una personalidad de niño tan tímido que no era capaz de defenderse de las acusaciones de plagio cuando sus profesores pensaban que sus espléndidas redacciones no podían provenir de otro sitio que de sus padres, sin darse cuenta de su desarrollado talento para narrar, y de su mayor madurez con respecto a sus compañeros de clase, con los que apenas hizo amistad.

Durante su adolescencia sufre una crisis de personalidad (sus enfermedades se curan, se siente solo y es muy autocrítico) que superará a base de voluntad y mucho esfuerzo, convirtiéndose casi en una persona nueva. El punto de inflexión lo marcará un viaje a Egipto en donde trabajará de corresponsal, de guía, de recepcionista, etc. Regresará más maduro, económicamente independiente, con más confianza en sí mismo y dominando el francés y el inglés. Este primer viaje a Egipto marcará el inicio de su faceta aventurera y viajera, en los años sucesivos recorrerá Oriente Medio, India, Polinesia, Tánger, Tíbet... E incluso llegará a trabajar un tiempo en la televisión china, en concreto, a realizar un documental para la BBC en Hong Kong<sup>137</sup>.

Sus antecedentes teatrales familiares y sus aficiones prematuras a la literatura hacen que debute de manera profesional en 1951 como actor en la obra “Filomena Marturano” (“Filumena Marturano”, de Eduardo de Filippo, 1946)<sup>138</sup> en el

---

<sup>136</sup> Cfr. Serrats Ollé, Jaime: op. cit.

<sup>137</sup> Según la Biofilmografía incluida en la edición en DVD de *Historias para no dormir* editada por Vellavisión en dos volúmenes en 2008.

<sup>138</sup> Díaz Lorenzo: *La televisión en España*. Madrid. Alianza Editorial. 1994. Pág. 338.



papel de Humberto<sup>139</sup>. Con tan sólo diecisiete años escribe su primera obra de teatro, *Aprobado en inocencia* (en donde nace su *alter ego* literario, Luis Peñafiel<sup>140</sup>), que será estrenada posteriormente en numerosos países del mundo. Tendrá una amplia trayectoria como actor y se dedicará tanto a la traducción de obras como a la dirección. Su primera obra como director será la adaptación de "El zoo de cristal" ("The glass menagerie", 1944), de Tennessee Williams, que estrena por primera vez en Barcelona, en el teatro Windsor.

Jamás abandonaría el teatro, a pesar de sus éxitos televisivos, prueba de ello es que treinta años después de alejarse de las tablas retomó esa primera obra para reestrenarla de nuevo en 2001, porque le divertía hacerlo<sup>141</sup>.

La escritura de su primera obra, "Aprobado en inocencia"<sup>142</sup>, le resultó fácil, sin embargo, al intentar estrenarla tuvo sus primeras discrepancias con la censura española<sup>143</sup>. Tampoco se acababa de sentir cómodo con el teatro que se hacía en España, así que emprendió viaje de vuelta a Sudamérica para reencontrarse con su padre, Narciso Ibáñez Menta, por aquel entonces de gran popularidad en Argentina. Chicho detecta la escasez de calidad de guiones en la televisión y se ofrece como guionista, comenzando una fructífera carrera en la televisión de ese país, que no le resultó sencilla ya que los puestos de realizador estaban ocupados por aquellos primeros que llegaron, pero la aparición de un nuevo canal, el Canal 9, le dio esa oportunidad.

En la televisión argentina realizó numerosos programas, como *Zarzuelas de ayer y de hoy* o *España y su teatro* (un ciclo en el que participaría Margarita Xirgu, interpretando "La casa de Bernarda Alba", a quien le unía una amistad personal, en su única aparición televisiva). Su primer gran éxito televisivo fue la serie *Obras maestras del terror*. Ibáñez Serrador escribía los guiones, adaptando obras de Edgar Allan Poe, Robert Louis Stevenson, Gaston Leroux o Guy de Maupassant, y Narciso Ibáñez Menta los interpretaba y dirigía. Con el episodio titulado "El

---

<sup>139</sup> "Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas". ABC. 2/12/1951. Pág. 49. En diversas entrevistas afirma que éste es su debut consciente pero que había trabajado de niño doblando a "Tambor" en la versión Argentina de *Bambi* y en la obra teatral "Casa de Muñecas", de Henrik Ibsen.

<sup>140</sup> Dicho pseudónimo corresponde a su tercer nombre y tercer apellido, tal y como y confiesa en la entrevista que concedió a Elena Pita. En Pita, Elena, "Conversaciones íntimas con Narciso Ibáñez Serrador". El Mundo Magazine. 7/12/2001. Aunque hay que añadir que, según conversación con Alejandro Ibáñez y con Paloma Cerezo, dicho nombre es inventado.

<sup>141</sup> García Garzón, Juan Ignacio: "Entrevista a Narciso Ibáñez Serrador". ABC. 30/09/2001.

<sup>142</sup> El título inicial era "Aprobado en castidad" que fue cambiado debido a la censura.

<sup>143</sup> Díaz, Lorenzo (1994): op. cit. Pág. 344.

fantasma de la ópera" el éxito de audiencia fue tan abrumador<sup>144</sup> que decidió probar fortuna televisiva en Uruguay en donde, por diversas causas, encontró la bancarrota. Tuvo que volver a Argentina, reencontrarse con su madre e intentar, no sin dificultad, estrenar su *Aprobado en inocencia* en 1960. La obra fue un éxito y consiguió salir de la quiebra.

*Cuentos para mayores* fue otra serie, ya dirigida por Ibáñez Serrador, en donde empezará a utilizar una de las "marcas de la casa": el giro final en la historia. Según el propio Chicho, esta marca fue tomada de uno de sus escritores favoritos, O'Henry<sup>145</sup>:

*"O'Henry da en todos sus cuentos una importancia fundamental a los finales sorpresivos con los que remata sus narraciones. Un buen final, un final inesperado, es garantía de éxito en toda narración corta. Los guiones televisivos son, al fin y al cabo, narraciones cortas, por eso también en ellos los remates sorprendentes aseguran el impacto en el público y un alto porcentaje del éxito del guión."*<sup>146</sup>

En alguna entrevista<sup>147</sup> ha admitido que quiso hacer cosas populares con honestidad porque lo popular es comercial pero también puede ser humano, los espectadores buscan la diversión y él ha ido dignificando géneros menores.

De vuelta a la televisión argentina prepara otra serie llamada *Los Premios Nobel*, demostrando que no sólo era capaz de escribir guiones de terror que enganchaban a los espectadores, también daba rienda suelta a su faceta cultural. A pesar del éxito el Canal 7 argentino se declaró en suspensión de pagos y Chicho tuvo, una vez más, que buscarse la vida.

Antes de dejar Argentina, Ibáñez Serrador llevó a la gran pantalla tres relatos de Edgar Allan Poe: "El caso del Sr. Valdemar" ("The facts in the case of Mr.

---

<sup>144</sup> Mendíbil, Alex: op. cit.. Pág. 19.

<sup>145</sup> O'Henry era el pseudónimo del escritor norteamericano William Sydney Porter (1862-1910) famoso por sus historias cortas con un giro final inesperado. Se le llegó a comparar con Guy de Maupassant en ese sentido.

<sup>146</sup> Aguilar, Carlos (Coord.): op. cit. Pág. 237.

<sup>147</sup> González-Cano, José: "Narciso Ibáñez Serrador por fuera y por dentro". La Gaceta Ilustrada. 1969.

Valdemar", 1845), "El tonel de amontillado" ("The cask of Amontillado", 1846) y "El corazón delator" ("The tell-tale heart", 1843) en una película llamada como la serie televisiva, *Obras maestras del terror* (1960), que fue dirigida por Enrique Carreras y escrita por Ibáñez Serrador, quien también se reservó algún papel. La película fue un éxito en la taquilla argentina.

Ibáñez Serrador llega a España en el verano de 1963. Bajo su brazo llevaba una cinta que pudo salvar de su trabajo en Argentina. Así se presentó en los estudios de Televisión Española (en adelante TVE) del Paseo de la Habana para pedir una oportunidad en donde nadie conocía su fama como creador televisivo, viéndose obligado a empezar de cero.

*"...siempre he tenido suerte -toco madera- así que cogí un par de cintas con el trabajo que había hecho en Argentina y me presenté sin estar respaldado por nadie en Televisión Española. Allí le pedí al entonces director, José Luis Codina, que viera mi trabajo por si lo que yo hacía tenía cabida. Al día siguiente me dijo: 'Empiezas la semana que viene' '-¿Con qué?' dije. 'Con lo que quieras' respondió."*<sup>148</sup>

La llegada de Ibáñez Serrador a la televisión española será motivo de una gran expectación, como demuestra la entrevista que desde "Tele-Radio" le hicieron en septiembre de 1963 titulada "Chicho Ibáñez Serrador viene a Madrid con una gran experiencia"<sup>149</sup>, en la que habla de su popularidad adquirida tras su paso por la televisión argentina, de sus aficiones viajeras o de su faceta teatral. Le ofrecen realizar el programa *Estudio 3*, una especie de cajón de sastre que servía para averiguar los gustos del público español. Así, el 9 de diciembre de 1963, debutaba como actor en el capítulo llamado "Muerte bajo el sol"<sup>150</sup>.

En mayo de 1964 sufre la pérdida de su adorada madre, Pepita Serrador<sup>151</sup>, que moría víctima de un cáncer, una pérdida sufrida por él que sería sentida,

---

<sup>148</sup> Pulido, Sara: "A Toda Página". Academia TV. Marzo de 2009. Núm. 109.

<sup>149</sup> Martos Díaz, J.: "Entrevista a Ibáñez Serrador". Tele-Radio. 30/09/1963. Pág. 22.

<sup>150</sup> "Programas de televisión". ABC. 08/12/1963.

<sup>151</sup> La adoración era mutua, tal y como se extrae de la entrevista que en el diario ABC le hicieron meses antes de su fallecimiento. A la pregunta de "Usted es una artista extraordinaria, ¿cuál considera su

igualmente, por el que fuera su marido Narciso Ibáñez Menta, al que le unía una gran amistad. En su biografía Ibáñez Serrador recuerda:

*"Después de tres días de haberla enterrado recibí por debajo de la puerta de mi casa un sobre que contenía una carta suya dirigida a mi. Nunca supe quién la dejó. En la carta me decía que conocía perfectamente que iba a morir, pero que había fingido ignorarlo para que yo no me preocupase. Me hablaba también de su vida y de la mía, y me daba unas últimas orientaciones en forma muy tranquila y sosegada. Al final se despedía diciendo: que Dios te dé suerte en la vida. Un beso de tu madre."*<sup>152</sup>

El siguiente trabajo para TVE fue *Mañana puede ser verdad* con el que descubriría el interés del público por el suspense. Fue estrenada el 25 de mayo de 1964<sup>153</sup> (en las páginas de "Tele-Radio" aparecía la serie como parte de la programación del día 27 de abril y 15 de mayo de ese mismo año, aunque sin especificar el nombre del capítulo. Entendemos que, como otras tantas veces, el capítulo estaba inicialmente programado para esa fecha pero, finalmente, su estreno fue retrasado a mayo) con el capítulo llamado "El zorro y el bosque", una adaptación de un cuento de Ray Bradbury ("The fox and the forest" formaba parte de una recopilación llamada "The illustrated man", 1951) y es a raíz de ella que empieza a fraguarse su fama como "*nuestro Allan Poe particular*"<sup>154</sup>, como así le define Lorenzo Díaz. El escritor murciano Francisco Alemán Sainz escribía en "Tele-Radio":

*"Durante unos meses españoles, Narciso Ibáñez Serrador ha levantado en imágenes un espacio para la sorpresa titulado 'Mañana puede ser verdad'. Tal sugestión del crédito y del plazo tienen en Bradbury una gravedad novelesca que Ibáñez Serrador ha sabido contar muy bien en imágenes. Otros escritores han participado en Televisión Española, pero en la*

---

*mejor obra de arte?",* respondió "*Esta persona con elevación filosófica y raíces en la tierra que se llama Narciso Ibáñez Serrador: mi hijo*". ABC. 5/01/1964.

<sup>152</sup> Serrats Ollé, Jaime: op. cit. Pág. 23.

<sup>153</sup> "Programación". Tele-Radio. 25/05/1964.

<sup>154</sup> Díaz, Lorenzo (1994): op. cit. Pág. 339.

*zona de lo inmediato, de la contigüidad, Narciso Ibáñez ha contado otro empeño a través de la anticipación, del futurismo. Y lo ha contado muy bien, con precisión y con exigencia.*<sup>155</sup>

De forma paralela también dirigía otra serie llamada *La historia de Saint-Michel* (*The story of Saint-Michel*, 1929)<sup>156</sup> que era la adaptación de la novela de memorias del escritor sueco Axel Munthe, cuyo contenido era radicalmente opuesto a *Mañana puede ser verdad* y que constaba de episodios independientes de media hora.

Ibáñez Serrador comprobó también que “Los bulbos” (1962; historia que pertenece a la serie *Mañana puede ser verdad*, emitida en Argentina) fue, sin duda, uno de los programas más aclamados, en parte gracias a la utilización de la estructura de la continuidad y suspense mantenidos hasta el capítulo siguiente<sup>157</sup>; el otro llevaría por título “H. Newman, doctor en medicina”. Estos capítulos tenían una presentación previa llena de humor e ironía, algo que en 1955 ya había hecho Alfred Hitchcock con su serie para televisión *Alfred Hitchcock presenta...* (*Alfred Hitchcock presents...*). El hecho de aparecer en la pantalla presentando su obra provocará que los espectadores empiecen a conocerle, aumentando su fama, algo no muy común entre los realizadores televisivos. Además, y tal y como explica Fernando Savater:

*“En aquellos días, el género fantástico, el terror y la ciencia-ficción eran, al parecer, lujos que sólo podían permitirse los espectadores anglosajones. Los adolescentes de la época que leíamos a Poe, Bradbury o Lovecraft teníamos que resignarnos en TVE al costumbrismo más o menos castizo, por divertido que fuese a veces, o a las series extranjeras. Entonces llegó Ibáñez Serrador”. Y ahí radica la importancia de Chicho como pionero del género en la pequeña pantalla española.*<sup>158</sup>

---

<sup>155</sup> Alemán Sainz: “Aproximación al futuro”. Tele-Radio. 20/07/1964. Pág. 42.

<sup>156</sup> “Narciso Ibáñez Serrador”. Tele-Radio. 19/19/1964. Pág. 68.

<sup>157</sup> “Los bulbos” fue emitida en tres capítulos, cuyas fechas de emisión son 6/11/1964, 13/11/1964 y 20/11/1964. Tele-Radio. Noviembre de 1964.

<sup>158</sup> Savater, Fernando: “Bendita Familia”, en Aguilar, Carlos (Coord.) (1999): op. cit. Pág. 194.

A la vez que comenzaba a triunfar en la televisión, también lo hacía en el teatro con la obra *Aprobado en inocencia*. Todo esto hizo que escribiera a su padre para que regresara a España, en donde le tenía preparados varios guiones. El tándem televisivo padre e hijo retoma el éxito de la televisión argentina por lo que los directivos de TVE se plantean iniciar una campaña para que la televisión española se conociera en Europa, una "Operación Premios" cuyo pistoletazo de salida lo marca *El último reloj* en 1964, que fue emitido el 18 de diciembre de 1964 dentro del espacio *Tras la puerta cerrada*<sup>159</sup>, otro cajón de sastre en el que también realizará "El hombre y la bestia", una versión libre de la novela de Robert Louis Stevenson, "Dr. Jeckyll y Mr. Hyde" ("Dr. Jeckyll and Mr. Hyde", 1886).

El 4 de febrero de 1966, y tras varios retrasos en la programación, ve la luz uno de los programas míticos de la historia de la televisión en España<sup>160</sup>, *Historias para no dormir*, cuyo primer capítulo se tituló "El cumpleaños", con presentación del propio Ibáñez Serrador incluida. Los capítulos de esta serie, muchos de ellos con grandes dosis de suspense, se siguieron con gran expectación. Chicho reutilizó muchos de los programas que ya había hecho en la televisión argentina. De esta serie hablaremos detenidamente en el siguiente capítulo. El éxito fue tal, que traspasó los límites de los aparatos receptores de los españoles y estas *Historias* tuvieron su versión en formato literario. Se trataba de siete volúmenes, del mismo nombre que la serie, con artículos y relatos de terror pertenecientes a escritores clásicos como Poe o más modernos, como Juan José Plans, a parte de incluir el guión de algunos de los capítulos que se emitieron en televisión: "El muñeco", "El asfalto", "El doble", "El extraño caso del Sr. Kellerman", "El pacto", "La pesadilla", "El tonel" y hasta un relato de ciencia ficción de su cosecha, no exento de sarcasmo y humor, titulado "La esfera"<sup>161</sup>.

En 1967 se anuncia la emisión en TVE de una nueva serie de Ibáñez Serrador consistente en biografías de personas galardonadas con el Premio Nobel llamada *El Premio*<sup>162</sup> (un *remake* de la serie argentina de 1958 llamada *Los Premios Nobel*). La serie tenía un matiz eminentemente cultural sin perder de vista el

<sup>159</sup> Consultado en ABC. 17/12/1965. Pág. 113.

<sup>160</sup> Cfr. Palacio, Manuel: *Historia de la televisión en España*. Barcelona. Gedisa. 2001; Vázquez Montalbán, Manuel: *El libro gris de la televisión*. Barcelona. Ediciones 99. 1973. Págs. 197-202; García Serrano, Federico: "La ficción televisiva en España: del retrato teatral a la domesticación del lenguaje cinematográfico", en Barroso, Jaime y Rodríguez Tranche, Rafael: *Televisión en España 1956-1996*. Valencia. Revista Archivos de la Filmoteca. Nº 23-24. Julio-octubre de 1996. Pág. 77.

<sup>161</sup> Barriga Bravo, José J.: *Historias para no dormir*. Madrid. Julio García Peri Editor. 1967.

<sup>162</sup> Melgar, Luis T.: "El Premio". Tele-Radio. 16/01/1967. Pág. 37 y ss.

entretenimiento. Cada episodio había sido encomendado a un guionista diferente (entre los cuales nos podemos encontrar a Juan José López Ibor, José Luis Martín Descalzo, Ana María Matute, Adolfo Marsillach, Alfonso Paso o Adolfo Prego) y, entre otros, contaría la vida de Grazzia Deledda, Boris Pasternak, William Faulker, Marie Curie, Thomas Mann o Rabindranath Tagore.

Dada la fama que había cosechado en televisión no es extraño que a finales de los años sesenta decida dar el salto a la gran pantalla. Hubo varias publicaciones anunciando la primera película de Narciso Ibáñez Serrador, de hecho se habló de la adaptación al cine de uno de sus mayores triunfos, en cuanto a premios en festivales, televisivos, *Historia de la frivolidad* (1967), en película de 70 mm y en color, intentando que fuera una coproducción entre España, Francia e Italia<sup>163</sup>. Su primera película, *La Residencia* (1969), será el fenómeno cinematográfico del año, como más adelante explicaremos de forma detallada.

En 1970 y según la propia página web de la productora, Ibáñez Serrador, crea Prointel, “la primera productora independiente de televisión en España”, que actualmente sigue en funcionamiento abarcando todo tipo de contenidos audiovisuales centrados en el entretenimiento.

En ese mismo año, en marzo, estrena en el Teatro Lara de Madrid su obra, *El agujerito*, actuando él mismo. Su idea era recaudar el dinero necesario para embarcarse en otra aventura cinematográfica, pero esta vez arriesgando su propio dinero para obtener completa libertad. Llegó a anunciar incluso el rodaje inminente pensando en actores como Dirk Bogarde, sin embargo tuvieron que pasar aún muchos años para que realizara su segunda película.

El éxito de su primera película no bastó para evitar que los tentáculos de la televisión le atraparan de nuevo para estrenar el programa televisivo *Un, dos, tres... responde otra vez*. Creado por encargo de Salvador Pons, primer director de programas de la segunda cadena de TVE, y estrenado en 1972. En un principio Chicho tuvo miedo del fracaso al no ser un terreno conocido para él, de ahí que durante los primeros programas su nombre no apareciera en los créditos<sup>164</sup>.

---

<sup>163</sup> “Historia de la frivolidad, ahora en cine”. Tele-Radio. 01/04/1968. Pág. 20 y ss.

<sup>164</sup> López Izquierdo, Javier y Palacio, Manuel: “Un, dos, tres... responde otra vez”, en Palacio, Manuel (Ed.): *Las cosas que hemos visto. 50 años y más de TVE*. Madrid. Instituto de RTVE. 2006. Págs. 64-65.

No es fácil que un concurso de televisión dure más de veinticinco años en antena, es cierto que el hecho de existir tan sólo dos canales ayudó al éxito. Sin duda, la continuidad temporal durante tantos años, así como su venta a otros países, merecen que sea mencionado, aunque este trabajo no verse sobre la faceta de Chicho como creador de concursos televisivos<sup>165</sup>.

En agosto de 1973 se anunciaba en el magazine "Terror Fantastic"<sup>166</sup> el rodaje del segundo largometraje de Ibáñez Serrador con el título provisional de *El Plazo*, que nunca llegó a rodar y cuyo guión cinematográfico figura en el Archivo General de la Administración con fecha de 1983<sup>167</sup>. Basado en una historia de Luis Murillo, se trata de una supuesta venganza de ultratumba ambientada en un campo de concentración durante la Segunda Guerra Mundial. Como hemos adelantado antes, este guión nunca llegó a transformarse en película ni en episodio para televisión.

En 1974 es nombrado Director de Programas de TVE<sup>168</sup>, sin embargo dimitirá a las pocas semanas. Un descanso en su concurso televisivo le permite acometer otros proyectos. El primero, *El televisor*, es un telefilm que habla sobre los espectadores y su relación enfermiza con el televisor. El segundo proyecto será su segunda película, *¿Quién puede matar a un niño?*. Tras ésta nunca más volvería a dirigir cine a pesar de que algunos medios se hicieron eco de que estaba preparando otra nueva película, *La Parusía*<sup>169</sup> y de sus propias palabras en entrevistas en las que aseguraba que su gran vocación era el cine<sup>170</sup>. En 1999 se publicaba en "La Razón"<sup>171</sup> una noticia acerca del anuncio por parte del propio Ibáñez Serrador en la X Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián, sobre el rodaje de *Drácula, S. A.*, una historia con una atmósfera cómica sobre el tema vampírico y rodada en Rumanía. Pero nunca más se supo de esa esperada tercera película.

---

<sup>165</sup> Moreno Díaz, Julio: op. cit.

<sup>166</sup> Anónimo: "Entrevista a Narciso Ibáñez Serrador". Terror Fantastic. Núm. 11. Pág. 17.

<sup>167</sup> Peñafiel, Luis: *El Plazo*, 1983, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo General de la Administración. Caja 36/5469.

<sup>168</sup> En 1968 ya había sido nombrado Director de Programas para el Extranjero de Televisión Española.

<sup>169</sup> Garbo. Barcelona. 13/12/1982.

<sup>170</sup> Santa Eulalia, Mary G.: "Chicho Ibáñez Serrador, sentimental y amante de los niños". Ya, 5/06/1976.

<sup>171</sup> Sempere, Antonio: "Ibáñez Serrador volverá al cine con una historia de vampiros llamada "Drácula, S. A.". La Razón. 30/11/1999. Pág. 60.



Una faceta menos conocida de Ibáñez Serrador es su incursión en la radio con *Historias para imaginar*<sup>172</sup> que se inició en 1974 y terminó en 1976<sup>173</sup> manteniendo su adscripción al terror y al suspense. Se emitió las noches de los domingos. Se trataba de episodios independientes, sin continuidad, aunque la excepción fue la adaptación de "El fantasma de la ópera" ("Le Fantôme de l'Opera", 1984, Gaston Leroux) que duró siete episodios. Él dirigía y se encargaba de realizar los guiones, en su mayoría adaptaciones de los escritores ya habituales en *Historias para no dormir*, de hecho muchos episodios compartían argumento, como "El pacto", "El tonel" o "El muñeco".

De vuelta a la pequeña pantalla inicia un nuevo espacio llamado *Mis terrores favoritos* en donde hacía de anfitrión presentando un filme clásico del terror, poniendo su granito de arena en el adoctrinamiento cinéfilo del espectador. El éxito del programa provocó que en 1982 hubiera una nueva entrega de las *Historias para no dormir*. El resultado no fue el esperado, no hubo demasiadas novedades y en aquellas historias reutilizadas se llegaron a repetir diálogos, encuadres, actores, etc. En 1994 hubo una segunda etapa de *Mis terrores favoritos* presentado por Ibáñez Serrador y Luisa Armenteros.

Chicho se dedicó en cuerpo y alma a los programas televisivos, no sólo a *Un, dos, tres... responda otra vez*, también a *Waku-Waku*, un programa cuyo formato procede de Japón, orientado al público infantil y juvenil y enfocado en el mundo animal, y el polémico *Hablemos de sexo* en el que la Doctora Elena Ochoa otorgaba la base científica para hablar de sexo sin cortes pero con rigor<sup>174</sup>. Otros programas fueron *Luz roja*, divulgativo, y *El semáforo*, otro exitoso concurso. En 2003 volvió a retomar su mítico concurso pero con una ligera variación cultural, *Un, dos, tres... ¡a leer esta vez!* Que sólo tuvo una temporada de emisión y cuya temática principal residía en los libros.

Entre sus múltiples premios caben destacar el Premio a "Toda una Vida" otorgado en 2001 por el Consejo de la Academia de Televisión, el "Premio Ondas de Oro" de la televisión en 2003 y el homenaje en la Gala del 50 aniversario de Televisión Española.

---

<sup>172</sup> Merelo Sola: Alfonso, op.cit.

<sup>173</sup> Pérez Ornia, José Ramón: "Radio Nacional reestructura sus programas", El País, 30/09/1976.

<sup>174</sup> Cerdán, Josetxo: "Hablemos de sexo", en Palacio, Manuel (Ed.): *Las cosas que hemos visto. 50 años y más de TVE*. Madrid. Instituto de RTVE. 2006. Pág. 129.

En 2005 y tras muchos retrasos y dificultades anunció una serie de seis *tv movies* de género fantástico-terrorífico producidas por Telecinco y Filmax.

Hasta la fecha Narciso Ibáñez Serrador no ha vuelto a realizar ningún proyecto ni hay noticias de ello.

## **5. *Historias para no dormir.* El origen de un estilo**



*"Aquí tienen, pues, estas HISTORIAS PARA NO DORMIR, cuyo propósito es que sean para ustedes unas "Historias para no pensar", no pensar, mientras leen, en el latazo de nuestros problemas gordos y pequeños.  
les saluda*

*Narciso Ibáñez Serrador*<sup>175</sup>

Esta frase resume a la perfección el concepto de Ibáñez Serrador acerca del entretenimiento como parte fundamental de la televisión. Cuando el director uruguayo llega a España, Televisión Española (TVE) lleva unos años desarrollando las primeras emisiones. La etapa pionera<sup>176</sup> no está exenta de problemas, aunque permite explorar todo tipo de contenidos para poder consolidar una programación que, poco a poco, va permitiendo que los receptores se vayan convirtiendo en un objeto de lujo para muchas familias y se extiendan por doquier a la par que se instala una red de estaciones emisoras a través de las cuales se envía la señal a un buen número de hogares. Queda claro que entre 1959 y 1964 el parque de aparatos en España se multiplica así como la emisión de contenidos llegados más allá del territorio español, una vez que TVE se incorpora a Eurovisión.

Ibáñez Serrador llama a las puertas de TVE cuando ya se habían superado algunas dificultades. José Luis Codina, descubriendo algunos trabajos que el guionista y realizador uruguayo había hecho en Buenos Aires<sup>177</sup>, le ofreció el estudio 3 del Paseo de la Habana para crear un espacio nocturno indefinido cuyo propósito era tantear hasta conocer los gustos de la audiencia. Ese espacio lo llamó *Estudio 3*. De manera simultánea lo compaginaba con la dirección de otra serie, en su mayor parte de misterio, aunque Ibáñez Serrador contribuía con los dedicados al terror (esta afición por el terror procede tanto de esas lecturas de infancia durante sus enfermedades como de su padre, Narciso Ibáñez Menta<sup>178</sup>, cuya especialidad era precisamente ese género), como *Tras la puerta cerrada*<sup>179</sup>. El público, a tenor

---

<sup>175</sup> Barriga Bravo, José J.: op. cit. 1967. Pág. 1.

<sup>176</sup> Cfr. Carreras Lario, Natividad: *TVE en sus inicios. Estudio sobre la programación*. Madrid. Editorial Fragua. 2012.

<sup>177</sup> Cfr. Cascajosa Virino: op. cit.

<sup>178</sup> Según conversación con Alejandro Ibáñez Nauta.

<sup>179</sup> Cfr. Jiménez Varea, Jesús y Pérez Gómez, Miguel Ángel: "Historias para no dormir: Con él llegó el terror". La Página. Núm. 95/96. 2012.

de la información que se podía recoger en aquellos años, mostraba un cierto interés por los temas que Chicho realizaba, por lo que se decidió a llamar a su padre, que seguía trabajando en Argentina, para que regresara a España y poder llevar a cabo proyectos juntos. Su primer trabajo televisivo data del 9 de diciembre de 1963 en un programa llamado *Muerte bajo el sol*<sup>180</sup>.

Hay que decir que el trabajo realizado por Ibáñez Serrador en TVE durante todos esos años es muy confuso; no está clara la cantidad de episodios, espacios, miniseries, etc., que llegó a rodar, pues muchos eran nuevas adaptaciones de guiones que ya había rodado en Argentina, a los que, a veces, cambiaba el título. Esta hiperactividad, mezclada con la escasez de documentos conservados, hace que sea prácticamente imposible realizar una compilación exhaustiva y precisa de su obra televisiva.

En 1964 inicia la grabación y emisión de *Mañana puede ser verdad*, considerada la primera serie de ciencia ficción emitida por TVE, algo que no se había hecho en España antes, asumiendo un riesgo importante ante los espectadores de la época. Se trataba de la adaptación española de la serie que ya había hecho para el Canal 7 de Argentina en 1962, de ahí que a veces los títulos lleven a confundir a qué serie pertenece cada capítulo. Empezó a emitirse los jueves por la noche, adaptando relatos de Ray Bradbury o Isaac Asimov, protagonizados en su mayoría por Narciso Ibáñez Menta y escritos y dirigidos por el propio Chicho, utilizando el pseudónimo de Luis Peñafiel en los guiones. Dentro de esta serie se emitió *Los bulbos*, cuyo éxito animó a Ibáñez Serrador a seguir por la senda del suspense y la ciencia ficción<sup>181</sup>.

La cabecera de la serie comenzaba con "... una mancha viscosa y burbujeante que cubría la pantalla hasta que aparecía el título *Mañana puede ser verdad con letras eléctricas*..."<sup>182</sup>. Aunque contenía elementos bastante simples e infantiles sin duda sirvieron para que Chicho fuera depurando su técnica.

En 1964 Codina designa a Ibáñez Serrador como responsable de esa "Operación Premios", eligiendo un texto de Edgar Allan Poe, que ya conocía bien,

---

<sup>180</sup> Díaz, Lorenzo: op. cit. Pág. 339; "Programas de televisión". ABC. 08/12/1963.

<sup>181</sup> El mismo Ibáñez Serrador lo admite en la presentación del capítulo "Los bulbos", dentro de la serie radiofónica *Historias para imaginar*, emitida en RNE.

<sup>182</sup> Mendibil, Alex: op. cit. Pág. 24. Esta cabecera era descrita por el propio Chicho como "aquellas burbujitas tan desagradables que parecían una radiografía de una digestión pesada y luego el rayito aquel con las letras", según la presentación del primer episodio de *Historias para no dormir*.

para realizar la primera producción de esa Operación, "El corazón delator", titulado para la ocasión como *El último reloj*, protagonizado por Narciso Ibáñez Menta y Manuel Galiana. La obra consiguió una Menció Especial en el V Festival Internacional de Televisión de Montecarlo en 1965, lo que abriría una puerta especial para los trabajos de Ibáñez Serrador y para la proyección internacional de la producción de TVE.

A continuación, vamos a detenernos en los trabajos que Narciso Ibáñez Serrador realizó para televisión y que nos resultan interesantes para nuestro trabajo, entendiendo que sintetizaremos aspectos relativos a la historia y a la producción del trabajo. En primera instancia nos fijamos en dos trabajos especiales: *El último reloj* y *NN23*, para después centrar nuestra atención en las tres etapas de *Historias para no dormir* y, finalmente, cerrar con su último trabajo para televisión relativo al terror en *Películas para no dormir*.

### **5.1. *El último reloj* (Emisión: 18 de diciembre de 1964)**

Un joven Sidney Thorbor llega al Londres de finales del siglo XIX a la relojería de su tío, lleva una carta de su madre en la que le pide a su hermano, el tuerto relojero Thorbor, que se haga cargo de su hijo. El avaro relojero no va a mantener gratuitamente a su sobrino y le propone trabajar duro para él a cambio de comida y lecho. Sidney se muestra como un muchacho dispuesto para el trabajo y sensible a las desgracias de los demás, como demuestra al darle su taza de leche al tullido niño que vive en su barrio, algo que su tío desapruueba. En un momento dado el relojero recuerda que su sobrino tenía una mano inservible. Es en ese momento cuando se descubre que Sidney en realidad es un hombre, de la misma edad que el sobrino del relojero, que compartió viaje con éste. Tras descubrirse su verdadera identidad asesina al anciano para quedarse con su negocio y fortuna. A la mañana siguiente la policía le visita ya que han sido alertados por los vecinos de un grito que se escuchó durante la noche. Todo parece ir bien, la policía no sospecha, hasta que el joven comienza a oír unos latidos de corazón en su cabeza y a ponerse nervioso delatándose a sí mismo en un ataque de locura.

Para este telefilme se decidió utilizar una apariencia internacional, anglosajona en concreto, conservando el espíritu de la historia original. Los actores,

a pesar de mantener una interpretación excesivamente teatral, consiguen convencer. Narciso Ibáñez Menta demuestra su dominio del maquillaje al mostrar un rostro completamente diferente al suyo. La acción se desarrolla, en su gran mayoría, en el interior de la relojería, salvo la llegada del supuesto Sidney al local de su tío. Un papel fundamental reside en la edición del sonido, jugando con los silencios, los *tic tacs* de los relojes y el latir del corazón, “el último reloj”, como lo llama su protagonista.

En su contra y, pasados cincuenta años desde su producción, hay que decir que el ritmo narrativo no está conseguido, en numerosas ocasiones los elementos resultan excesivamente repetitivos (como las palabras del relojero hacia su sobrino al explicarle las condiciones “*comida y jergón, comida y jergón....*”, el *tic tac* de los relojes, la mirada del joven a los relojes la primera noche que no puede dormir...) o el tiempo de tensión, que es desmesurado, rompiendo cualquier inquietud e intento de crear suspense. Se pueden encontrar rasgos propios del fino humor irónico de Chicho tras la cámara como, por ejemplo, el primer plano de la cabeza de cerdo que se presenta en los minutos iniciales del metraje, anticipando todas las muertes que trae consigo el joven asesino usurpador de personalidades.

Es indudable la gran proeza que supuso este telefilme ya que, con tan pocos medios, logró una gran repercusión internacional para TVE y nacional para el propio Ibáñez Serrador.

Antes de comenzar con *Historias para no dormir* recordaremos un telefilme llamado *NN23*, no queda claro si pertenecía *Estudio 3* o a *Mañana puede ser verdad*. En cualquier caso supone un peldaño más en la subida de Ibáñez Serrador hacia el éxito

## 5.2. ***NN23*** (Emisión: 28 de abril de 1965<sup>183</sup>)

La acción se desarrolla en un año indeterminado, tal y como relata la voz en *off*, mientras, en imágenes, se ven unos dibujos (de Antonio Mingote) que apoyan la narración de la historia. Todo en la tierra se ha expandido, no hay nada natural (ni animales, ni tierras, ni alimentos...). En el año 2614 se llega a la conclusión de

---

<sup>183</sup> Anónimo: “Informaciones teatrales y cinematográficas”. ABC. 1/07/1965.



que tener a más del 8% de la población con educación podría resultar peligroso, así que mantienen a sus súbditos bajo la constante consigna “no hable, no piense, diviértase”. Para conseguir un mayor control sobre la población se han inventado los telencéfalos, unos aparatos que se llevan en la cabeza durante todo el día y en los que se pueden encontrar programas televisivos de todo tipo concebidos para el entretenimiento. Los gobernantes se reúnen en el Consejo de Naciones a donde les llega un mensaje con una amenaza: si no consiguen que en un plazo de 30 días el 85% de la población sea feliz los extraterrestres acabarán con la Tierra. Los gobiernos dimiten en bloque para ceder el poder al único poeta sobre la Tierra, NN23 el cual “ordena” a la población que se dedique a cultivar las pequeñas cosas que les hagan felices consiguiendo que a los treinta días la cifra del 85% de felicidad sea superada con creces. Una vez conseguida, en el Consejo de Naciones descubren que todo había sido una broma y que no existe tal amenaza extraterrestre. Humillados, los gobernantes deciden culpar y condenar a muerte al poeta por usurpar el poder. NN23 es fusilado y su puesto como poeta no volverá a utilizarse porque... “¿para qué necesita el mundo un poeta?”.

NN23, emitida dentro del espacio *Mañana puede ser verdad*, supone una amarga metáfora en clave de ciencia ficción sobre el presente y el futuro del ser humano, de la búsqueda y conservación del poder a expensas de los demás, de la manipulación y mecanización de las personas para quitarles su humanidad y convertirlas en robots incapaces de pensar. Sólo diversión, como dicta su recurrente consigna “No hable, no piense, diviértase”. Una metáfora que, como bien adelanta el narrador inicial, no tiene una fecha concreta de desarrollo porque puede darse en cualquier momento. La acción se sitúa en un futuro indeterminado, no hace falta derroche de medios para los decorados, la imaginación suple la ausencia de presupuesto a cambio de la utilización de recursos que ayudan a evocar ese futuro (sonidos, planos que no dejan ver los decorados completos... etc.). La hipérbole que supone la descripción de ese mundo excesivamente mecanizado y manipulado tiene su manifestación en la desmesurada longitud del nombre de los altos cargos, provocando un *gag* humorístico. Lo irónico está inevitablemente presente, por ejemplo en la discusión de los gobernantes de las naciones al variar de positivo a negativo la película a la vez que los personajes discuten a gritos: “¡Positivo!” “¡Negativo!”; o el momento en que los presentadores de televisión de la Polinesia son mostrados bocabajo por estar en el otro hemisferio. Chicho realiza un homenaje cinematográfico a la película *El gran dictador* (*The great dictator*, Charles Chaplin, 1941) al utilizar, en el emotivo

discurso del poeta NN23 a sus compatriotas humanos, una estructura visual similar al discurso de Hinkel, sobre todo en la disposición de los micrófonos.



Fotograma *El gran dictador*



Fotograma *NN23*

En definitiva, *NN23* es una rareza inspirada en George Orwell y en Ray Bradbury, escrita por el propio Ibáñez Serrador, que obtuvo el Premio de la Juventud en el III Certamen Internacional de Televisión de Berlín en 1965<sup>184</sup>.

### **5.3. *Historias para no dormir* (primera etapa, 1966)**

*"Esa puerta que se abre y que se cierra dará paso todos los viernes a guiones de media o de una hora. Guiones muy diferentes entre sí, pero que tendrán una cosa en común: nuestro propósito de*



*limpiar, o de intentar limpiar, el género de suspense o de terror de muchos de sus tópicos, de sus lugares comunes (...) Nuestra intención es poner en pantalla una serie de suspense donde el*

---

<sup>184</sup> Mendíbil, Alex: op. cit. Pág. 20.

*principal objetivo no sea lograr grandes impactos terroríficos sino pequeñas dosis de calidad*<sup>185</sup>.

El 3 de enero de 1966<sup>186</sup> se anunciaba el estreno de un nuevo espacio en TVE dirigido por el carismático Narciso Ibáñez Serrador, *Historias para no dormir*. La cabecera presentaba, en blanco y negro, una chirriante puerta que se abría, provocando que el color blanco fuese quitándole espacio al negro. Unos golpes de timbales acompañaban la aparición de los rótulos pertenecientes al nombre de Narciso Ibáñez Serrador, que aparecía troceado en seis veces (NAR-CISO IBÁ-ÑEZ SERRA-DOR), dando paso al “presenta” y al *Historias para no dormir*. El timbal cesaba y un grito agudo y aterrador se escuchaba a la vez que el título se emborronaba y desaparecía, dejando, de nuevo, solamente el marco de la puerta. Una cabecera de poco más de veinte segundos que captaba perfectamente la esencia de la serie: sin duda quedaba constancia del protagonismo del autor, cuyo nombre aparecía en primer lugar, antes incluso que el propio título, la austeridad de recursos también se plasmaban en esta cabecera carente de florituras y sin embargo llena de talento, creatividad y elementos simples pero efectivos (el sonido, el grito...). El espectador era invitado a traspasar esa puerta para introducirse en un mundo regido por Narciso Ibáñez Serrador.

Lo primero que llamó la atención fue que el propio realizador apareciera en cada episodio presentándolo (mostrando, en un primer momento, su imagen de intelectual con gafas de pasta y afeitado, que cambiará a lo largo de los años hasta derivar en el hombre bonachón con barba y puro) y haciendo comentarios irónicos, algo que en 1955 ya había hecho Alfred Hitchcock con su serie, *Alfred Hitchcock presenta... (Alfred Hitchcock presents...)*, aunque él tampoco fue el primero<sup>187</sup>. Ni siquiera fue el primero en España, Adolfo Marsillach<sup>188</sup> también solía presentar así, de ahí que muchas de las bromas de Chicho hagan referencias a él (por ejemplo supuestas cartas de espectadores que alaban su trabajo como realizador, pero que al continuar leyendo descubre que van dirigidas a Marsillach).

---

<sup>185</sup> Es parte de la introducción que Ibáñez Serrador hizo al iniciar la andadura de la serie y que recordará en el inicio del capítulo *La oferta*.

<sup>186</sup> Anónimo: “Cinco nuevos espacios”. Tele-Radio. 3/01/1966.

<sup>187</sup> Durante los años 30 en Estados Unidos ya existía la tradición radiofónica de que hubiera un anfitrión para presentar la ficción. También existían programas cuyos presentadores carismáticos hacían de anfitriones y preparaban al espectador para la película que iban a ver. Es el caso de *The Vampira Show*, emitido por KABC-TV entre 1954 y 1955, y cuya Cicerone era Vampira. O *House of Horror*, de KPTV, emitido entre 1957 y 1958, presentado por Tarantula Ghoul. Tampoco hay que olvidar la participación de Boris Karloff como presentador de *The Veil*, 1958, o *Thriller*, emitida entre 1960 y 1962. En Jiménez Varea, Jesús y Pérez Gómez, Miguel Ángel: op. cit.

<sup>188</sup> Cfr. Díaz, Lorenzo: *50 Años de TVE*. Madrid. Alianza Editorial. 2006.

Muchas de las historias eran rodadas en exteriores y para eso tenía que utilizar una cámara de cine porque no le permitían sacar fuera una de vídeo con lo cual mezclaba el cine con el vídeo. El proceso de elaboración consistía en:

*“pensar qué iba a contar y luego en el relato, cada poco, dar una vuelta de tuerca para sorprender al tiempo que para enganchar. Si no se me ocurría nada -y esto lo aprendí de O’Henry- ponía en práctica una cosa tan sencilla como la que te voy a demostrar. Cogía un objeto, una habitación o una persona y la hacía protagonista.”<sup>189</sup>*

Las *Historias para no dormir* comprendían una serie de relatos concebidos para crear escalofrío en los espectadores de la época a base de giros de guión y un montaje muy moderno al que no estaban acostumbrados. Es necesario aclarar que no todas las *Historias* se enmarcan dentro del género de terror, también las hubo de ciencia ficción y dramáticas, no hemos querido separarlas porque hemos considerado que, al tratarse de una serie completa, el estudio debería hacerse de esa manera, sin sesgos.

### **5.3.1. El cumpleaños (Emisión: 4 de febrero de 1966<sup>190</sup>)**

Roberto cumple cincuenta años. En voz en *off* se narra al espectador el odio hacia su esposa, con la que lleva casado once años, y sus intenciones de asesinarla esa misma noche y huir del país, iniciando una nueva vida ya que está harto de la suya. Todo sale según lo previsto hasta que, tras asesinar a su esposa en la puerta de su casa, descubre que sus amigos le esperan con una fiesta sorpresa dentro.

El capítulo piloto de la serie está basado en un cuento de Frederic Brown y dispuso de unos medios (económicos y técnicos) con los que no contaría más para el resto de la serie, rodando incluso con película cinematográfica y en exteriores e interiores naturales (que aumentaban la dificultad). La puesta en escena es totalmente novedosa otorgando un aire que jamás se repetiría en el resto de capítulos: una voz en *off* narra toda la historia sin que haya ningún diálogo, un

---

<sup>189</sup> Pulido, Sara: op. cit.

<sup>190</sup> Todas las fechas de emisión de los capítulos han sido comprobadas en los archivos de Radio Televisión Española y cotejadas en la sección de programación televisiva del diario ABC.

montaje (utilizando planos subjetivos incluso) que huía de la estética teatral de los otros episodios y un ritmo narrativo envidiable que no da lugar al tedio del espectador. Todo esto hace de este capítulo una rareza dentro de la serie, salvando ciertos elementos forzados como el hecho de asesinar a su esposa en el pasillo de entrada a su casa en vez de dentro.

### **5.3.2. La bodega (Emisión: 18 y 25 de febrero de 1966)**

Un repartidor llega a la casa de Tommy con un paquete para el muchacho, el cual ha decidido emprender su propio negocio plantando semillas y vendiendo los hongos una vez aparezcan. Hugo, su padre, ya en el trabajo, recibe la visita de su amigo Roger, quien quiere comentarle su miedo y su intuición sobre la existencia de algo extraterrestre a su alrededor. No tiene pruebas pero le pide que reflexione sobre su entorno para encontrar aquello que no sea igual, aquello que haya cambiado. Pronto descubre que su amigo ha desaparecido y decide avisar a la policía, que le llama para advertirle de que sus amigos se encuentran a salvo y de viaje de negocios rumbo a Florida. Aun así Hugo decide registrar la casa y allí encuentra al hijo de ellos en el sótano, cuidando de su plantación de hongos y mostrando una actitud violenta y desafiante hacia él. De vuelta a casa Hugo cuenta a su esposa sus sospechas sobre una invasión alienígena relacionada con esos hongos, tan de moda entre los chicos de la edad de Tommy. Él mismo deduce que el método de contagio consiste en ingerir esos hongos y que tanto su esposa como su hijo ya se han transformado. Él lo hará también tras haber ingerido un refresco preparado por su hijo sin sospechar que contenía restos del hongo desencadenante de la mutación.

Ibáñez Serrador adaptó un relato de Ray Bradbury llamado "Come to my cellar" (1962) para la ocasión. El episodio era presentado por él cocinando setas venenosas para unos colegas realizadores ("*la competencia es demasiada*"). La historia se dividió en dos capítulos que fueron emitidos en semanas consecutivas. Chicho había interrumpido el primero y presentaba el segundo portando el féretro de uno de los colegas realizadores que la semana pasada había ido a cenar a su casa, manteniendo el chiste.

El realizador elige contar la historia intentando copiar la estética de las películas de ciencia ficción de los años cincuenta, y su resultado para nada tiene que ver con lo teatral. Se pueden encontrar, entre sus influencias, la película *La invasión de los ladrones de cuerpos* (*Invasion of the body snatchers*, 1956, Don Siegel). Es importante el hecho de que Ibáñez Serrador estuviera introduciendo de alguna manera los niños como fuente de terror en su obra, que más tarde desarrollaría en otros relatos televisivos, como "El muñeco" y, sobre todo, en su carrera cinematográfica.

Hay que hacer hincapié en la edición del sonido en donde se mezclan sonidos típicos de esas películas de los años cincuenta (simulando ondas o ruidos procedentes de máquinas electrónicas) con otros irritantes y molestos como el de los grillos, que ocupará la mayoría del metraje de la historia. Estos sonidos resultaban reconocibles para los espectadores de la época, muy acostumbrados a los mismos a partir de las películas que habitualmente habían visto en las salas españolas.

### **5.3.3. El tonel (Emisión: 4 de marzo de 1966)**

En la localidad francesa de Avalon se celebra anualmente la fiesta de la vendimia. Ese día llega un buhonero intercambiando objetos por vino y pidiendo un techo para pasar la noche. El alcalde le cuenta que Jean Samivet es el hombre que suele tener un cuarto para los forasteros pero que no intente pedírselo ya que fue víctima de un engaño por parte de su esposa, Teresa, y otro buhonero con el que se escapó el año anterior. La historia se cuenta de forma retrospectiva. Jean estaba casado con Teresa, pronto iban a celebrar su cuarto aniversario de matrimonio, pero ella no era feliz, se siente aislada, quiere viajar y que su esposo la trate con delicadeza, pero él es un hombre de campo, rudo y sin el tacto que su mujer necesita. A la misma fiesta anual llega un buhonero para cambiar objetos por vino y Jean le hospeda en su casa. Teresa y el buhonero comienzan un idilio. Jean decide invitar al buhonero a probar sus vinos, y baja con él a la bodega. Allí le encadena y comienza a levantar un muro para dejarle encerrado; ha descubierto la traición y ha decidido encerrarle para siempre junto a un barril de Amontillado, un vino español procedente de sus ancestros, en donde se encuentra el cadáver de su

esposa, también asesinada por él como consecuencia de la cruel y reposada venganza por el engaño sufrido.

Se trata de la adaptación de Edgar Allan Poe "El barril de Amontillado" ("The cask of Amontillado", 1846). Ibáñez Serrador añadió la historia de la infidelidad de la esposa para darle mayor carga dramática. El rodaje del episodio contó con numerosos extras y, tal y como explica el propio Chicho en la introducción, se necesitó de un alto presupuesto (decorados, vestidos de época...). El resultado es algo teatral pero espeluznante, no tiene una fotografía basada en el claroscuro, lo escalofriante es la historia en sí misma y, sobre todo, el contraste entre la tranquilidad con la que Jean se toma el levantamiento de ese muro que va a servir al buhonero de morada eterna, y lo horrible de su acto. Quizás ese tiempo esté excesivamente dilatado, llegando a aburrir, pudiendo haber recortado metraje para alcanzar el clímax final con el descubrimiento del cadáver de Teresa en el barril de vino.

#### **5.3.4. La oferta (Emisión: 11 de marzo de 1966)**

Un hombre joven se encuentra sentado en un taburete, no hay nada más alrededor excepto otro hombre mayor que le mira fijamente, sin decir una palabra. El hombre del taburete, en un largo monólogo, recuerda las razones por las que nadie puede ofrecerle nada. Lo ha tenido todo, mujeres (recuerda sus episodios con actrices de espectáculos a las que seducía y luego abandonaba), riqueza, caprichos, sirvientes... Todo derivado de su actividad como mafioso extorsionador sin un ápice de piedad. Es al final del relato cuando se descubre que ha matado a un hombre y que quien tiene delante está preguntándole cuál es su última voluntad. El mafioso, utilizando esta pregunta para articular el pretérito relato de su vida, responde que lo ha tenido todo y que nada puede ofrecerle, en un último alarde de arrogancia.

Tras el derroche de medios del capítulo anterior el realizador demuestra su capacidad para impactar con una historia trabajada y un decorado minimalista. Se trata del primer guión original de Ibáñez Serrador para esta serie. El personaje principal está interpretado por Carlos Larrañaga, quien soporta todo el peso del monólogo, aguantando los primeros planos que la cámara realiza de él. Chicho utiliza de forma repetida la frase "*correctamente organizado*" como mantra del

mafioso e hilo conductor de su vida y de su muerte, ya que serán las últimas palabras que recite en alto. A Ibáñez Serrador sólo le hace falta un taburete, una pared y dos actores para crear la atmósfera, más adelante aparecerán otros personajes (las actrices o el empresario extorsionado) y escenarios, pero no es hasta el final que el espectador sabrá que Luis Spalanzatto, el altanero y despreciativo mafioso, se encuentra en la cárcel a punto de cumplir su condena a muerte. Chicho utiliza, en el inicio, la estética procedente del cine negro americano de los años cuarenta, así como un nombre italiano para el protagonista, remitiendo a la Camorra. Un cúmulo de tópicos perfectamente mezclados y organizados siguiendo una estructura basada en el "giro final".

### **5.3.5. El doble (Emisión: 18 de marzo de 1966)**

Dos amigos, Pablo y Alejandro, están en un bar disfrutando de una noche de diversión sin sus mujeres, pero Alejandro decide que ya es hora de volver a casa. En el camino le cuenta a Pablo su plan de viajar a la Polinesia solo, ya que está harto de su matrimonio, y que ha conseguido encontrar algo para que su mujer no sospeche de su ausencia. Lo que le muestra es un robot a imagen y semejanza de él mismo, un doble perfecto que le suplirá en sus ausencias sin que su mujer se entere. Alejandro le proporciona a Pablo el contacto para que compre, de manera clandestina ya que no están legalizados, un doble suyo y así poder acompañarle en sus viajes. Al llegar a su casa Pablo descubre que le falta dinero de su cuenta y sospecha que su mujer pueda ser un robot, como de hecho comprueba. El robot de su esposa ha asesinado a ésta para ocupar su lugar, ya que ha sido diseñada para amarle. Alejandro correrá la misma suerte que la esposa de Pablo y su propio doble le encerrará en el ataúd donde guardaba el robot para quemarlo y ocupar su lugar.

Chicho retoma las adaptaciones, esta vez se trata de otro relato de Ray Bradbury, en este caso "Marionettes Inc" (1949), tomándole como referencia habitual para las historias de ciencia ficción. Aunque la película está ambientada en los años ochenta las ropas que visten sus protagonistas podrían pertenecer a los años cincuenta. La utilización de la edición de sonido para simular el corazón mecánico de los robots será el único "efecto especial" que remita a la mecanización del ser humano, supliendo la ausencia de presupuesto con la creatividad que le caracteriza. Como dato curioso hemos de decir que el protagonista demuestra



cierta obsesión por viajar a la Polinesia lo cual es el reflejo de la propia obsesión de Ibáñez Serrador que verá cumplido su deseo cuando a principios de los años setenta logre viajar allí.

### **5.3.6. El pacto (Emisión: 25 de marzo de 1966)**

A un manicomio de Carwen a principios del s. XIX acuden un grupo de doctores formado por Chambers, Endries, McCoffree y Lambert acogidos por el director del manicomio, Bonnel. Un nuevo doctor, Ekstrom, llega acompañado de su ayudante, el Sr. Valdemar para hablarles del "Mesmerismo" y del "Magnetismo Animal", considerados por el resto de colegas como pseudociencias sin fundamento. Ekstrom decide probar con una de las internas, Lucía, que su teoría es cierta, y la somete a una sesión de mesmerismo y magnetización. A la mañana siguiente la muchacha despierta, curada, pero se suicida al darse cuenta de que por su culpa murió su hermano. Todos los colegas denuncian al Dr. Ekstrom consiguiendo que le sea retirada la licencia de médico, sin poder volver a ejercer. Su ayudante, el Sr. Valdemar, sabiéndose enfermo terminal, le propone que en su lecho de muerte le magnetice para probar que su técnica funciona. Y eso hace. En el momento de los estertores Ekstrom practica sobre él la hipnosis, aliviándole el dolor, pero no puede evitar que el Sr. Valdemar muera. Sin embargo detecta que su antiguo ayudante puede comunicarse a pesar de estar muerto y que el cuerpo no se corrompe. Meses más tarde decide llamar a sus antiguos colegas para mostrarles lo ocurrido. Éstos le convencen para que despierte a Valdemar y le deje descansar y, en contra de la voluntad del joven, lo hace. Inmediatamente el cuerpo incorrupto se convierte en un cadáver en avanzado estado de descomposición.

El realizador presenta esta adaptación del relato de Poe, "El extraño caso del Sr. Valdemar" ("The facts in the case of Mr. Valdemar", 1919), intentando transmitir seriedad, pero el intercalado de los dibujos de Leoncio y Tristón demuestran el carácter jocoso de estas introducciones. Ibáñez Serrador vuelve a trabajar con su padre, refiriéndose a él como "*un buen amigo*" en el papel del magnetizador Ekstrom, y a adaptar este relato de Poe, que había realizado en la versión argentina de *Obras maestras del terror*, y que volverá a repetir para la tercera temporada de *Historias para no dormir*. A pesar de la disposición teatral, fruto, sin duda, de los decorados frontales, el realizador intenta reforzar los

momentos de mayor tensión emocional con planos detalle o planos cortos, queriendo ir más allá del lenguaje televisivo. Destaca una iluminación que crea la atmósfera sobria y elegante propia de los cuentos de Poe así como una ya habitual edición de sonido para marcar los puntos de inflexión del relato. De nuevo el amor de Chicho por Hitchcock se hace patente en homenajes visuales como este:



Fotograma de *El pacto*



Fotograma de *Psicosis*  
(*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960)

### **5.3.7. La cabaña (Emisión: 29 de marzo de 1966)**

Dos amigas, Elsa y María, se refugian en una cabaña en medio de una tormenta de nieve que las deja incomunicadas. Están huyendo del celoso novio de Elsa, el cual quiere vengarse por creer que le ha sido infiel. Elsa está muerta de miedo porque cree que él las ha seguido hasta allí. En medio de las confesiones nocturnas hace saber a María que desde que sufrió un episodio de catalepsia teme ser enterrada viva. Se van a dormir y, en medio de la noche, María despierta y descubre que Elsa ha muerto. Tras comprobarlo decide enterrarla y volver a acostarse. Durante toda la noche estará despertándose y encontrándose el cadáver de su amiga de nuevo desenterrado, lo que desata su locura y que se despeñe por un desfiladero en mitad de la enajenación. Cuando las autoridades y el médico llegan a la cabaña éste les explica que Elsa murió a consecuencia de un fallo cardíaco y que María era sonámbula, con lo cual pudo haber desenterrado el cadáver sin darse cuenta y, posteriormente, arrojarlo por el precipicio.

Ibáñez Serrador presenta este capítulo sin ironías, como el anterior, a la vez que explica que el guión no le pertenece sino que los autores son Alejandro García Planas, escritor de prensa y radio, y Antonio Cotanda Arnal, guionista de cine, basándose en unos hechos reales ocurridos en Lérida en 1928. Al igual que el capítulo que le precede, éste tampoco contiene nada de sobrenatural, aunque en un primer momento la narración pueda llevar a esa confusión, de hecho es ahí donde radica la fuerza de la misma, de ahí que, aunque no se base en ningún relato de Poe, sí mantiene influencias de él, sobre todo a la hora de crear la atmósfera de tensión y de utilizar el recurso de la catalepsia (así como el miedo a ser enterrada viva). La realización, en este caso, vuelve a ser más teatral por el decorado, una solitaria cabaña, y por el empleo de tan sólo dos personajes. La tensión la crea mediante la utilización de planos sostenidos *ad hoc* para crear suspense (como por ejemplo, una panorámica que muestra de forma muy lenta la cabaña vacía), así como los golpes musicales marcando las sorpresas al encontrar el cadáver una y otra vez. Y, sobre todo, la estructura narrativa dirigida hacia el descubrimiento de la sorpresa final: el sonambulismo de María.

### **5.3.8. El muñeco (Emisión: 1 de abril de 1966)**

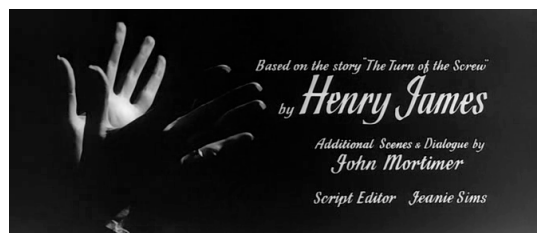
La historia comienza en Londres, en 1924, una institutriz visita la casa de Ricardo para contarle que la niña de la que cuida, su sobrina Alicia, está siendo maltratada por Hugo, padre de Alicia y hermano de Ricardo y que, ante la actitud poco paternal de la que ha sido testigo, ha decidido abandonar la casa, rogando a Ricardo que se haga cargo de la niña antes de que sea demasiado tarde. Alertado por el testimonio de la institutriz Ricardo decide visitar a Hugo el cual le cuenta que Alicia es una niña muy distinta cuando está a solas con él, llegando incluso a insultarle, y que ha sido testigo de prácticas extrañas en las que Alicia parecía hablar con la mujer que se hizo cargo de ella cuando su madre murió, Elena, fallecida tres años antes. A Ricardo todo esto le parecen tonterías e intenta hablar con su sobrina para que abandone la casa e ingrese en un internado con muchachas de su edad, pero la conversación resulta infructuosa. Ya a solas queda constancia del maltrato al que Alicia somete a su propio padre, así como de su desobediencia. En otra escena, el padre escucha cantos (los mismos que se oían durante los títulos de crédito) en el desván y decide subir. Allí encuentra a su hija dentro de un círculo de tiza que ella misma ha pintado en el suelo, en trance,

portando una vela, sin hacer caso de sus órdenes el padre decide abofetearla, sacándola de forma repentina del trance, lo que provoca el enfado de la niña. De nuevo en su cuarto, el padre vuelve a oír los ruidos extraños pero al intentar salir descubre que la puerta está cerrada y comienza a tener un infarto. Antes de caer inconsciente le da tiempo a llamar a Ricardo, el cual acude rápidamente. A la llegada de éste se encuentra a la niña sentada en un sofá, jugando con un muñeco, diciéndole que su padre se ha debido de desmayar porque bebe mucho. Ricardo comprueba que su hermano duerme plácidamente en su cama. De vuelta al salón se fija en que el muñeco con el que está jugando su sobrina se parece sospechosamente a su hermano y que tiene una pequeña estaca clavada en el corazón. Ricardo le insiste a su sobrina para que deje ese muñeco pero en un ataque de ira ésta muerde la cabeza del muñeco con el resultado sangriento de la muerte de su propio padre debido a una herida mortal en la frente.

El 1 de abril de 1966 se estrenaba "El muñeco", una historia basada en diversos cuentos de Henry James y Robert Bloch (*en concreto* en "The turn of the screw", 1898, de James y "Sweets to the sweet", 1947, de Bloch), estaba protagonizada por Narciso Ibáñez Menta como Hugo, Fernando Delgado como Ricardo y Teresa Hurtado como Alicia, en los papeles principales. Los créditos iniciales están claramente inspirados en la película *Suspense* (*The Innocents*, 1961, Jack Clayton), no sólo en lo minimalista de las imágenes iluminadas en claroscuro con un fondo completamente negro sino en el sonido que le acompaña, una nana inquietante que ayuda a crear la atmósfera necesaria para que el espectador estuviera en tensión. Dicha nana fue compuesta por Waldo de los Ríos y supone un claro precedente a la banda sonora de *La Residencia*.



Fotograma de *El Muñeco*



Fotograma de *Suspense*

No es de extrañar el paralelismo puesto que ambas historias proceden de un relato de Henry James. El episodio está rodado en exteriores que simulan imágenes de cinematógrafo de principios del s. XX mientras que los interiores son decorados. Destaca el claroscuro, la sugerencia de aquello que no se muestra y que, sin embargo, está presente (una Elena que recuerda al personaje de Rebeca, de Hitchcock) y una edición de sonido que ayuda a que la imaginación del espectador evoque aquello que no ve. En cuanto a su tratamiento audiovisual utiliza un lenguaje muy televisivo de planos largos salvo en los momentos de tensión en los que acerca el plano para aprovechar la riqueza expresiva de los actores.

En cuanto a la puesta en escena hay que destacar otra clara influencia como es la del Expresionismo alemán, inspirándose en los claroscuros de películas como *El gabinete del Doctor Caligari* (*Das kabinett des Dr. Caligari*, 1919, Robert Wiene) o *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922, Friedrich Wilhelm Murnau).



Fotograma de *Nosferatu*



Fotograma de *El muñeco*

### 5.3.9. El cohete (Emisión: 15 de abril de 1966)

El viejo chatarrero Fiorello Bodoni le cuenta a su amigo su sueño de poder viajar al espacio que va a poder cumplir ya que tiene ahorrados 10.000 dólares para poder comprar un billete, el problema es que vive con su mujer y sus tres nietos y se ve obligado a sortearlo. Tras realizar varios sorteos fallidos deciden ir todos o ninguno. Un comercial llega a la casa para ofrecerle al chatarrero una

oferta: un cohete del gobierno por el valor de 7.000 dólares que acepta, preparando el viaje para que él, su esposa y sus nietos puedan viajar. Su esposa se quedará en tierra esperando que una de sus hijas de a luz y el viejo Bodoni emprende el viaje con sus nietos consiguiendo alcanzar el espacio. En un giro narrativo se descubre que el cohete continúa en el garaje del chatarrero y que todo estaba organizado (sonidos y proyecciones) para que sus nietos creyeran que estaban realizando ese viaje.

Se trata de una adaptación de un relato de Ray Bradbury, "Outcast of the stars" (1950), una historia alejada del terror y de la ciencia ficción, una fábula tierna del amor de un abuelo por sus nietos. El realizador creó para este capítulo una historia completamente diferente a lo que había hecho en las anteriores historias, pero cercana a esos otros episodios en los que el lado más tierno del ser humano florece por encima de lo más desagradable. Lo que más destaca de este episodio es la construcción de algo que simulara el enorme cohete dentro de los estudios de Televisión Española, pero sin llegar a mostrarlo de forma completa. Supone otra conexión más con esas historias de corte humano y emocional.

### **5.3.10. El aniversario (Emisión: 22 de abril de 1966)**

Un hombre, el Sr. Stengel, celebra su primer aniversario como jubilado, junto a un amigo, su hija, Paula, y el novio de la misma, el joven Danny. Paula tiene que salir a toda prisa puesto que reciben un telegrama diciendo que su tía ha enfermado. Se quedan solos el Sr. Stengel y Danny. Es entonces cuando el joven se revela como el hijo de aquel supuesto mafioso al que acribillaron a tiros en la operación liderada por el Sr. Stengel, que le valió su ascenso a comisario. Tras quince años ha encontrado el momento ideal para su venganza. A pesar de los ruegos del Sr. Stengel, Danny continúa con su venganza. La policía rodea la casa y empieza a disparar de tal forma que el comisario retirado, en una paradoja de la vida, acaba muriendo a tiros, tal y como Danny había preparado desde un principio.

El realizador vuelve a presentar el episodio con gran dosis de humor, leyendo una carta que alaba su programa y su labor como realizador, sin embargo, al final de la misma, se descubre que va dirigida a Adolfo Marsillach. Se trata de un guión del propio Ibáñez Serrador como Luis Peñafiel, alejado también de la

temática terrorífica o de ciencia ficción, aunque manteniendo el giro final que, en este caso, no termina de ser lo suficientemente sorprendente. Se desarrolla en el interior de la casa del antiguo comisario y todo el peso dramático recae sobre las interpretaciones de Fernando Delgado (como comisario jubilado) y Manuel Galiana (como el hijo del mafioso).

### **5.3.11. La espera (Emisión: 6 de mayo de 1966)**

La acción se desarrolla en Marte, en el año 2026. Los humanos colonizaron ese planeta. Sin embargo, un virus termina con gran parte de las personas que allí vivían. Han pasado veinte años y el profesor Nicholas Hathaway relata lo ocurrido y cómo él y su familia son los únicos seres humanos que aun viven allí; la huida masiva les sorprendió mientras estaba de excursión con su familia en las Montañas Azules, trabajando, y aún espera que vuelvan a por él. De repente, un día, Nicholas comprueba que un cohete, que no procede de la Tierra, se acerca. Dos militares originarios de Saturno llegan a casa de Nicholas, se conocen, puesto que ellos fueron quienes les llevaron a Marte años atrás. Deciden llevarse de vuelta a la Tierra a toda la familia Hathaway y, por fin, el sueño de Nicholas se ve cumplido. Dos notas de amargura ensuciarán el desenlace, por un lado, el descubrimiento, por parte de los militares, de que los familiares de Nicholas están muertos y que, para no sentirse solo, el profesor había construido tres robots idénticos a ellos en el momento en que murieron, y por otro lado, Nicholas viéndose desbordado por la emoción muere de un infarto antes de ver cumplido su sueño.

Se trata de una adaptación del cuento de Ray Bradbury "The one who waits", de 1949. El relato parece estar filmado con cámara de cine, en vez de vídeo, con una estética muy similar a otras historias de ciencia ficción que también eran adaptaciones de Bradbury, como *La bodega*. Esta historia, aunque está enmarcada dentro de la ciencia ficción, está más cercana a lo que Chicho denominó "Historias para pensar", todos aquellos relatos concebidos para diseccionar la naturaleza humana y avivar el espíritu crítico entre los espectadores al narrar una metáfora descarnada de la soledad y el peligro mortal que supone la rutina.

### 5.3.12. La alarma (Emisión: 20 y el 27 de mayo de 1966)

En todas las noticias se cuenta cómo en pocos días la Tierra será invadida por los extraterrestres. El físico Javier Urrutia se culpa de ello y comienza a recordar. Quince días atrás se encontraba en el puerto midiendo la radioactividad de las aguas, puesto que hay un reactor nuclear, situado en el pueblo. Durante la medición descubre que el mayor nivel de radiación no procede del agua, sino de una mujer, Amparito del Real, que trabaja en un cabaret. Para intentar averiguar la verdad acude la noche siguiente al local de variedades, comprobando, de nuevo, que su medidor Geiger detecta radiación en su presencia. Al llamar a su laboratorio para comprobar si todas las barras de uranio se encuentran allí le dicen que falta una; así que Javier decide llamar a la policía y las chicas son arrestadas por ser sospechosas del robo. Una vez en comisaría el laboratorio constata que ha habido un error y que no falta ninguna barra de uranio. Las chicas, por tanto, quedan libres. Al poco tiempo la policía llama a Javier contándole que han detenido de nuevo a Amparito y que aunque aparente veinticinco años se trata de una mujer con innumerables pasaportes de diversos países por los que ha viajado durante décadas. Durante el interrogatorio vuelven a analizarla con el medidor, comprobando que es ella la que emite radiación y descubriendo que realmente nació en 1597. Cuando ella tenía veinticinco años una luz procedente del cielo le cegó y dejó inconsciente, provocándole la eterna juventud. Deciden operarla para intentar averiguar la razón de la inmortalidad. En quirófano encuentran un objeto metálico y piramidal que al ser extraído provoca la inmediata muerte de la muchacha (con un paso previo por distintas fases de la madurez hasta la vejez). Los médicos rompen la pirámide y ésta deja de emitir, lo que lleva a Javier a concluir que se trata de una alarma que los extraterrestres introdujeron en Amparo. Al romperse la alarma, éstos deciden invadir la tierra.

Se trata de una historia de ciencia ficción escrita por Ibáñez Serrador, con una estética muy cercana a las producciones británicas (por ejemplo, a las protagonizadas por el personaje del Doctor Quatermass<sup>191</sup>), quizás con un exceso de dilatación temporal para poder programar el capítulo en dos partes, como *La bodega*. Muchas de las partes fueron rodadas en cine, dándole apariencia de documental (sobre todo la parte del reportero inicial entrevistando a los viandantes

---

<sup>191</sup> *Quatermass Xperiment* (Val Guest, 1955), *Quatermass 2* (Val Guest, 1957) y *Quatermass and the Pit* (Roy Ward Baker, 1967).



acerca de la inminente conquista). De alguna manera recuerda a *El pacto* al existir algo que mantiene los cuerpos sin corromperse, salvando las distancias entre los relatos. También se nota la influencia viajera de Chicho ya que el objeto extraterrestre tiene forma piramidal, y él vivió un tiempo en Egipto. El realizador deja un sabor amargo al dejar abierto el final, no existe el giro último que sorprenda al espectador pero sí un poso de inquietud y desconsuelo porque, tal y como está contada la historia, puede resultar de lo más verosímil.

### **5.3.13. La sonrisa (3 de junio de 1966)**

La historia comienza con una curandera que elabora una poción para sanar a la hija de una familia y aprovecha para recordarles el precio que tienen que pagar o de lo contrario podrá hacer enfermar a toda la familia. Es la curandera la que desvela la existencia de los llamados "Festivales del Odio", y la que siembra en los dos hijos de la familia la semilla de un embrionario pensamiento rebelde y contrario a lo que se hace en esos festivales. Corre el año 2075, o como lo llaman ellos, el año 105, y los "Festivales del Odio" se crearon para acabar con todo lo que había dejado la civilización, a la cual odian por haber destruido todo, por eso, en venganza, quieren hacer desaparecer cualquier rastro de los antiguos. Es en la disertación de uno de los miembros del "Comité del Odio" cuando se desvela que en realidad, y a pesar de los ropajes medievales, se trata de una sociedad del futuro. El chico, que demostraba ciertas dudas acerca de la destrucción, parece convencido tras el discurso y se une con fuerza a destruir lo que toca ese día: instrumentos musicales, libros y un cuadro de alrededor del 1500... la Mona Lisa. Al llegar, magullado tras la batalla campal, a casa le muestra a su querida hermana lo que ha podido rescatar: la sonrisa del famoso cuadro.

Se trata de una adaptación de un cuento de Ray Bradbury, "The smile", de 1963, en el que muestra un oscuro mundo apocalíptico lleno de rabia y odio ante el desastroso legado que han heredado. Las historias se van tornando cada vez más maduras, más intimistas, intentando provocar en los espectadores, ya no el sobresalto, si no un poso de desasosiego hondo que será bastante más permanente que un susto. Los decorados y la realización se hacen más complejos, como demuestra en la orquestación de esa batalla campal que resulta de la destrucción

de los objetos y que contó con numerosos extras moviéndose y manipulando objetos.

### **3.5.14. La broma (Emisión: 17 de junio de 1966)**

En *off*, Cintia, la mujer de Alfredo Goldstein, un exitoso productor de televisión, cuenta cómo la afición de su marido por las bromas pesadas le ha cansado tanto que piensa incluso en el asesinato. Una tarde Alfredo llega a casa enfadado porque su socio, con quien Cintia mantiene un idilio, le ha robado dinero. Cintia y su amante deciden acabar con la vida de Alfredo. Al ir a enterrarlo comprueban que su cadáver no está, pero pronto descubren que Alfredo sólo estaba inconsciente, aunque termina muriendo finalmente. Al día siguiente Cintia, acojonada con la idea de que la policía descubra lo ocurrido, recibe una carta cuyo remitente es el propio Alfredo en la que le cuenta que estaba enfermo de cáncer y que había descubierto su plan de asesinato, gracias al cual podía, por fin, evitarse el sufrimiento de las clínicas y hospitales. Cintia y su amante, creyéndose tranquilos, acuden a supervisar el programa que producía Alfredo, "Busque y encuentre", en el que varios equipos se dedican a desenterrar cofres de tesoro. Una de las casas en las que están jugando es la suya, justo donde Alfredo está enterrado.

Se trata de una adaptación de un relato de Robert J. Arthur llamado "The jokester" (1958), que ya había sido adaptado por A. Hitchcock en su serie. Retoma temas recurrentes como son las mentiras, el poder difusor de la televisión, que en este caso es mero transmisor del asesinato que ha cometido su esposa o los sótanos como espacios ideales para ocultar cosas. En este caso el giro final viene dado por la difusión que la televisión va a otorgar al descubrimiento del asesinato que acabará siendo mucho peor que si sólo lo hubiese hecho la policía. Uno de los grandes hallazgos es no mostrar el asesinato, sino sugerirlo, de tal manera que sea el espectador el que se lo imagine. Chicho tampoco va a presentar este capítulo con una introducción irónica, parece que aquellos capítulos en los que no hay rastro de nada sobrenatural no sea necesario utilizar su humor negro.

### 5.3.15. El asfalto (Emisión: 24 de junio de 1966)

En un día de verano un transeúnte con una pierna escayolada se queda atrapado en un charco de brea del asfalto producido por el implacable sol. Pasan las horas, él se hunde más y nadie, salvo un veterano de guerra, le ayuda, a pesar de que a su lado pasan todo tipo de personas y grupos. Todos, independientemente de su edad o situación social, están demasiado ocupados juzgando a partir de prejuicios preconcebidos como para ver la tragedia. El hombre termina hundiéndose del todo y sólo se oye una voz en *off* que dice “estoy solo, muy solo, no me dejen”, pero unos operarios terminan de asfaltar el hueco , atrapándole para siempre.

Se trata de otra de las “Historias para pensar”, alejada del suspense, el terror o la ciencia ficción. Inicialmente no fue rodada para incluirla dentro de la serie, sino para aquella “Operación Premios”, pero al final se decidió emitirla en el espacio. Se encuentra relacionada con *NN23*, no sólo por los premios obtenidos (fue el primer programa español en obtener la Ninfa de Oro del Festival Internacional de Televisión de Montecarlo) o por los dibujos iniciales y el diseño del decorado (inspirados en Antonio Mingote, una vez más), sino por esa intención moralizante de ambas apelando al lado más humanitario de las personas, a su lado más emocional, consiguiendo ablandar las conciencias. De hecho, en alguna entrevista Ibáñez Serrador ha confesado que sería la obra que salvaría por ser una denuncia a la falta de amor al prójimo que hay actualmente<sup>192</sup>.

Sobre la mancha de brea aparecen los créditos del programa. Ibáñez Serrador, basándose en una idea de Carlos Buiza<sup>193</sup>, sitúa la acción en la impersonal ciudad, llena de gente, pero sin nadie a quien le preocupe lo más mínimo lo que le ocurra al vecino. En palabras del propio realizador: “*La idea nació de un magnífico cuento corto escrito por un chico casi desconocido, Carlos Buiza. Se trataba de un relato sobre la solidaridad humana, que adapté dándole un tratamiento irreal. Así logré un mayor impacto televisivo y un ahorro de decorados que, inspirados en dibujos de Mingote, realizó otro gran muchacho, Fernandito Sáenz. Y me parece que conseguimos ese chiste trágico que para mi es 'El Asfalto'.*”<sup>194</sup>

---

<sup>192</sup> Villacastín, Rosa: “Entrevista Diez: Chicho”. Diez Minutos. 19/12/2003.

<sup>193</sup> Anónimo: “Carlos Buiza”. Tele-Radio. 20/02/1967.

<sup>194</sup> Serrats Olle, Jaime: op. cit. pág. 52.

La entrada, accidental, del hombre al charco está marcada por un golpe de sonido que presagia que nada bueno va a suceder. El hombre se encuentra rodeado de un escenario dibujado que le otorga un carácter irreal a la historia, hiperbólico a veces, caricaturesco, que es precisamente lo que atrapa de ella.

La primera persona que le encuentra es un niño que, lejos de ayudarlo, va a buscar a otros amigos para burlarse de él (algo tiene Ibáñez Serrador con la crueldad y los niños). Ni siquiera un icono de la bondad como es un perro, le ayuda. Un tullido y anciano veterano de guerra intentan conseguir ayuda pero el dependiente de la tienda sostiene que no puede dejar el establecimiento solo y la telefonista a la que llama no descuelga el teléfono por estar “cotilleando” con su amiga. Chicho denuncia los prejuicios a través de una serie de personajes que no le ayudan presuponiendo cosas que en realidad no existen.

Un corte que, aparentemente, no tiene nada que ver con la historia, compara, de manera satírica, la reproducción de los microbios con algo mucho más peligroso: los documentos burocráticos por triplicado. El veterano de guerra intenta explicar la necesidad de actuar rápido, pero la burocracia se lo impide, acentuando la angustia del espectador hacia el hombre que, además, empieza a tener una terrible sed. Los policías son presentados como seres cejijuntos que sólo ordenan circular a las personas, sin ser capaces de analizar la situación por ellos mismos y actuar en consecuencia.

A pesar del intento por parte del veterano, cuando se acerca la noche éste le niega lo que el hombre más ansía en sus últimos momentos: compañía. Incluso la persona que le ha ayudado lo ha hecho de manera pragmática sin ser consciente de la necesidad emocional que demanda el pobre hombre que se está hundiendo.

Se trata de una sentida denuncia a la falta de solidaridad, de sentido común, de empatía y del exceso de prejuicios infundados.

## **5.4. *Historias para no dormir* (segunda etapa, 1967-1968)**

Algo más de un año tardó Narciso Ibáñez Serrador en volver a la pequeña pantalla para estremecer a los espectadores españoles. Esta vez el espacio *Historias para no dormir* tendría una emisión quincenal. Chicho realiza la ya habitual presentación humorística, ha cambiado sus gafas de pasta y aparece ataviado con un traje fúnebre mientras varias personas le dan el pésame. Él presenta al divertido y entusiasta equipo técnico mostrando a personajes fúnebres y tristes, haciendo gala de un humor negro basado en el contraste. Para esta nueva temporada no contará con su padre, Narciso Ibáñez Menta.

### **5.4.1. La pesadilla (Emisión: 20 de octubre de 1967)**

La historia se desarrolla en una Rusia de finales del s. XVIII o quizás el s. XIX, no importa la época. Todo el pueblo sospecha que el taciturno y poco sociable Iolaki es el causante de las muertes de varias muchachas sosteniendo que es un *vurdalak*, un vampiro. El único que le defiende es el médico de la aldea, pero el resto amenazan con ajusticiarle si vuelve a producirse otro ataque. Le avisa la hija del médico, Catalina, enamorada de él, que al sentirse rechazada por éste decide vengarse y delatarle como vampiro. Todo el pueblo acude a casa de Iolaki para clavarle una estaca. En ese momento Iolaki se despierta, todo ha sido una pesadilla y puede levantarse tranquilamente de su ataúd...

El guión es original de Chicho, tomando la idea de la novela de Alexei Tolstoi "La familia Vurdalak" ("Sem'ya Vurdalaka", 1839). Las supersticiones se confrontan a la lógica y el amor sano al amor psicópata y vengativo al no obtener lo ansiado. Iolaki se convierte en víctima por no corresponder al amor de Catalina, la cual manipulará al pueblo ignorante para obtener su venganza sin manchar sus manos. Mantiene un ritmo ascendente magnífico, los diálogos de los personajes están destinados a provocar una reacción en el espectador sin necesidad de mostrar los acontecimientos, simplemente sugiriéndolos. El giro final es completamente inesperado para el espectador, el inocente Iolaki, es en realidad un vampiro que tenía una pesadilla.

### 5.4.2. La zarpa (Emisión: 3 de noviembre de 1967)

La historia comienza en un local de baile en India, en la época colonial, una bailarina hace su trabajo en la pista. Un militar inglés, Gerardo, entra allí y encuentra a un compañero con una pata de mono momificada a la que le pide el deseo de morir. Gerardo llega a casa de su único pariente vivo, en Inglaterra, su tío Arturo, pidiéndole que le deje vivir ahí hasta que encuentre trabajo y se asiente. Nada más llegar su primo, Ricardo, descubre la zarpa momificada en su bolsillo, y no tiene más remedio que explicar que se trata de un talismán al que se le pueden pedir tres deseos, pero su concesión acarrea un alto precio. Todos ríen y nadie le cree. Antes de acostarse, los dos primos charlan y Gerardo le confiesa que ha huido de India porque algo, que no sabe explicar, le persigue, algo viscoso y húmedo que le despierta por las noches. Esa misma noche Gerardo se suicida. La familia tiene que hacer frente a los gastos del funeral y a las deudas de su sobrino, quedándose en la ruina, ya que no pueden pagarlo. A modo de broma deciden probar la zarpa de mono para pedir esas ciento cincuenta libras que les exige el banco. Al día siguiente el matrimonio recibe la terrible noticia de la muerte de su hijo en accidente laboral y una indemnización de, exactamente, ciento cincuenta libras. Luisa, la mujer, desesperada, convence a Arturo para que pida a la pata que su hijo regrese. Ricardo vuelve de entre los muertos pero la grotesca imagen provoca la repulsión de Luisa y que Arturo formule el tercer y último deseo, que su hijo regrese a la tumba.

El realizador, ataviado con *smoking*, en un restaurante, siendo atendidos sus sibaritas deseos con opulencia, comenta su vida "*sencilla y tranquila*" mientras uno de los cocineros le prepara un auténtico "brazo de gitano", perteneciente al violinista que segundos antes amenizaba su velada con ritmos zíngaros. Este humor negro da paso a una historia angustiosa basada en el cuento de W. W. Jacobs, "La pata de mono" ("The monkey's paw", 1907). Un *travelling* circular introduce al espectador en un local de la lejana y exótica India, conduciéndole a una época y un lugar desconocidos para él, pero a la vez atractivos, como la bailarina que se ve en los primeros instantes de la historia. Tras este breve prólogo en el local un plano detalle de la mano del hombre muerto y de la zarpa da cuenta del contenido macabro de la historia que va a emitirse. Sobre este plano se superponen los créditos. La historia está contada gracias al habitual ritmo que es capaz de otorgarle Chicho a sus historias (a base de dilatar los momentos de tensión, planos

vacíos de estancias...), a la edición del sonido y, sobre todo, a no mostrar, sino sugerir aquellos elementos que han de ser imaginados por el espectador, como la muerte de Gerardo, de Ricardo y, sobre todo, la vuelta de éste último de entre los muertos (en donde sólo se muestra la cara de horror de su madre) tan bien rodada que muchos espectadores mantienen un recuerdo falso de haber visto la horrible imagen del hijo putrefacto vuelto a la vida e incluso corre el rumor de que un matrimonio andaluz murió a causa del impacto que les causó el desenlace<sup>195</sup>.

### **5.4.3. El vidente (Emisión: 1 de diciembre de 1967)**

La policía concluye que existe algo extraño en los dos únicos suicidios que han tenido lugar en Durham (Inglaterra) en el último mes, puesto que se trataba de personas que aparentemente no tenían motivos para quitarse la vida. Descubren que ambas pertenecían al mismo "Instituto Parapsicológico de la Universidad". Tras la visita policial para interrogarles, el resto del equipo comienza a suicidarse también, lo que les lleva a concluir que algo está obligándoles, mediante hipnosis. El único que queda es el director del Instituto, el Dr. Flashwell, el cual se encierra en su despacho para esperar a quien quiera que esté induciendo al suicidio. Un ser procedente de otro planeta se da a conocer, el Dr. Flashwell, con sus poderes sobrenaturales y su mente centrada, consigue verle. El ser confiesa sus planes de dominación planetaria dejando tan sólo vivo a un ser humano con poderes como los del Doctor por cada ciudad, para evitar que alguien les delate. Todo parece resuelto hasta que el hijo de Flashwell confiesa haber visto un humo blanco en la calle, el extraterrestre, y que se ha asustado y llamado a sus amigos. El niño se delata como poseedor de los mismos poderes que tiene su padre, y el Dr. Flashwell se da cuenta de que uno de ellos tiene que morir.

Aunque Narciso Ibáñez Menta no participara en esta temporada su presencia no se olvida. Prueba de ello es la introducción del capítulo, simulando el inicio de la serie dirigida por él, *¿Es usted el asesino?* (serie que estuvo en antena durante 1967), con la broma "*¿Es usted filipino?*". El capítulo, que es una historia original de Juan Tébar (que iniciará aquí su colaboración con Chicho), vuelve a retomar esa estructura de los relatos de ciencia ficción como *La bodega*. Además, el niño será el elemento que desate el giro final de la historia. Un test de percepción sensorial en

---

<sup>195</sup> Entrevista con Iker Jiménez en el programa de Cuatro Televisión, "Cuarto Milenio". 22/06/2009.

plano detalle sirve para superponer los créditos iniciales. Lo más sorprendente es que en un momento dado deja ver al extraterrestre, en un tratamiento muy similar al que recibe el monstruo de *El sonido de la muerte* (José Antonio Nieves Conde, 1965): mediante una superposición y sin mostrarlo nítidamente, da la sensación de incorporeidad. El ser en cuestión toma el diseño de un bulbo viscoso con una cabeza gigante, casi informe. Por una vez el realizador muestra en vez de sugerir y, quizás, sea uno de los puntos débiles de la historia puesto que en todo momento se habían utilizado ruidos, sonidos, puertas que se abren solas, pasos... todo destinado a sugerir sin mostrar.

#### **5.4.4 El regreso (Emisión: 15 de diciembre 1967)**

Felipe y Teresa son dos primos que se encuentran en dificultades económicas, sobre todo él. Felipe convence a Teresa para quedarse con la fortuna de su tío ya que son sus únicos descendientes. El tío es un ser avaricioso que odia a sus sobrinos y, especialmente, detesta tener que dejarles su fortuna, así que les reúne en su casa para explicarles que no van a heredar nada. En un arrebato de ira Felipe organiza el asesinato de su tío, asfixiándole. El tío le confiesa que tiene relación con fuerzas oscuras, pero Felipe no se lo cree. Tras asesinarle mete su cadáver en la caja fuerte con la idea de quedarse el dinero e irse de la casa junto a Teresa. Sin embargo, antes de huir empiezan a oír ruidos extraños, Felipe muere a consecuencia de un infarto, por el pánico (padecía del corazón). Se descubre que Teresa había organizado todo para que Felipe creyese que su tío había regresado de entre los muertos, pero una sorpresa le espera tras la puerta de la caja fuerte, su tío vuelve de la tumba.

El guión pertenece a Fernando Jiménez del Oso<sup>196</sup>. Unas escenas de documentales de guerra son el inicio de la historia. No parece tener mucho que ver con la historia que se cuenta salvo el trasfondo de conflicto entre el ser humano que explota a través de la violencia, como los sobrinos con su tío. Una estructura de cine negro sirve para tejer la trama de engaño y asesinato del tío. Chicho cada vez elabora más su discurso audiovisual televisivo alejándose de la estructura teatral derivada de los decorados de estudio televisivo. De nuevo introduce rasgos

---

<sup>196</sup> Psiquiatra y periodista español especializado en temas de parapsicología que a partir de los años 70 se convertirá en un exitoso divulgador de todo lo paranormal y misterioso, claro predecesor de J. J. Benítez o Iker Jiménez.



estilísticos propios como los silencios, los planos de estancias vacías, dilatación del tiempo, la edición de sonido que sustituye lo explícito por sugerencias, hasta el giro final, en el que no se muestra al tío saliendo de la tumba, tan sólo su mano surgiendo por la puerta que hace intuir que algo tenebroso se esconde.

#### **5.4.5. El cuervo (29 de diciembre de 1967)**

En el episodio de *El cuervo* se cuenta una adaptación de la biografía del escritor Edgar Allan Poe.

En un tono solemne Ibáñez Serrador presenta el capítulo programado en plenas fiestas navideñas. No hay rastro del jocoso e irónico presentador, incluso cambia la engolada voz con la que suele introducir el capítulo a otra mucho más sencilla. Explica que, para celebrar las fiestas familiares, se ha decidido no hacer un cuento de terror, pero sí contar algo que estuviera relacionado, por tanto se ha elegido la biografía de uno de los autores de literatura de terror más influyentes de todos los tiempos: Edgar Allan Poe. La triste vida de Poe se cuenta, no con detalle (puesto que el espacio dispone apenas de una hora de emisión) pero sí centrándose en los aspectos más humanos del escritor adquiriendo un tono moralista muy relacionado con *NN23* o *El asfalto*, siendo muy crítico con la falta de preparación de la sociedad, incapaz de apreciar el talento de Poe, una sociedad que, salvo alguna excepción, sólo pretende la diversión y lo superficial. Y siendo crítico también con la personalidad de Poe, un hombre a quién se tacha de orgulloso incapaz de asumir la responsabilidad adulta de trabajar para poder vivir. El cuento agri dulce de un autor idolatrado que terminó sus días sin ser consciente de su influencia posterior y, muy probablemente, alcoholizado.

#### **5.4.6. La promesa (Emisión: 12 de enero de 1968)**

El Sr. Goodler, enterrador, que ha sufrido en su vida ataques de catalepsia, vive obsesionado con ser enterrado vivo. No le gusta su negocio y vive amargado, intentando también amargar la vida de su sobrina, María, a quién maltrata psicológicamente hasta tal punto que le obliga a firmar un documento en el que expresamente le exige velar su cadáver durante dos días y dos noches en soledad

antes de ser enterrado. María, que teme a los muertos, no vive tranquila, no puede hacer vida de muchacha normal porque su tío le impide ser feliz. Un día urde una trama para provocar a su tío un infarto, pero éste no muere sino que sufre un ataque de catalepsia. María cumple a rajatabla el protocolo que había exigido su tío: ser velado en soledad durante dos días y dos noches, tapar el ataúd con tapa de cartón, no enterrar la caja a más de diez centímetros del suelo y no prensar la tierra. Sin embargo, no había especificado una cosa y su sobrina encuentra una fisura en esa promesa: la posibilidad de enterrar el ataúd boca abajo.

Está basado en el cuento de Poe, "El entierro prematuro" ("The premature burial", 1844). El inicio no puede ser más tétrico: un plano en contrapicado a la altura de donde está situado el ataúd, mostrando en primer término las manos del muerto sobresaliendo de la caja y en segundo término tres hombres mirando horrorizados tras haber comentado que no hay duda de que fue enterrado vivo. Toda la preparación de la historia está orientada a generar una reacción al final del relato. El maltrato y la presión que ejerce el tío se ponen de manifiesto con ese plano de ella en primer término en la cocina y de fondo su tío, a quién le da la espalda, hablando sin parar, mientras en el rostro de ella se refleja la amargura. El giro final está tan bien estructurado que da la sensación errónea, al igual que en *La zarpa*, de haber visto al Sr. Goodler rascar la tierra hacia la posición equivocada con esa edición de sonido en *off* de unas manos revolviendo tierra mientras la cámara se centra en la explicación de la muchacha.

#### **5.4.7. La casa (Emisión: 26 de enero de 1968)**

A principios del s. XIX un hombre joven, Juan Bourgeais, hereda una casona de su tatarabuelo, un Conde. Al llegar a la posada le cuentan la leyenda de la segunda mujer del Conde (él es descendiente de la primera esposa del Conde), engañando a su marido con otros hombres incluso después de haber muerto. En el pueblo todos temen acercarse a la casa de noche puesto que han visto su fantasma rondando. El posadero, Leroux, accede a que su sobrina y otra mujer ayuden a Juan a adecentar la casa para poder instalarse en ella, a pesar de las advertencias. Estando en la casa, el posadero continúa contándole la historia al mostrarle la cripta familiar: a los pies de las tumbas del Conde y su infiel esposa hay una calavera con una ranura por la que se puede dejar dinero, se trata de un señuelo,

si un hombre mete una moneda es inmediatamente seducido y muere a manos de ella... El joven heredero, sin creerse los rumores deja una moneda justo en el borde de la ranura. Pasan los días y comienza a oír extraños ruidos, a la vez que inicia un romance con la sobrina del posadero, Luisa. Esos ruidos comienzan a convertirse en visiones del fantasma de la Condesa, la cual le atrae y le seduce. En un momento dado un peregrino que ha logrado entrar en la cripta introduce la moneda en la calavera, escuchándose un grito en *off*.

El argumento resulta ser otra colaboración con Juan Tébar, una historia mucho más compleja y barroca que las anteriores, con acciones paralelas, como los recurrentes peregrinos ladrones que se cuelan en todas las dependencias, que parecen no tener nada que ver con la historia y que, sin embargo, resultan ser el elemento que desencadenará el giro final, la muerte del heredero a manos del espectro de la Condesa. El gran hallazgo, desde un punto de vista audiovisual, es la presentación del fantasma de la Condesa. Por primera vez Ibáñez Serrador se atreve a ser tan explícito, arriesgándose a mostrar a la Condesa.



Para ello elige un plano largo y en el centro, como el punto de fuga pictórico, se encuentra la figura espectral. No hay un plano más cercano (aún) y ella está iluminada en exceso, casi quemada, contrastando con el resto de la estancia gris, creando una figura blanquecina para transmitir esa sensación de fantasmagoría. El joven no tiene escapatoria, la figura le indica con su dedo índice, de manera lánguida, que la siga. El trabajo en la edición de sonido vuelve a ser una de las claves de la creación de la atmósfera sugerente. Cuando el joven se encuentra en

el terreno de la Condesa, se muestra un primer plano de la misma, porque él ya está condenado. Hay que destacar también la situación espacial del fantasma: Juan Tébar sitúa, al igual que en *La Residencia*, el horror en el desván de las casas, en la parte más elevada. El desenlace, la muerte del heredero, se produce en *off*, el espectador escucha un alarido justo en el momento en que el peregrino deja caer la moneda en la calavera. Finalmente, Chicho se arriesga aun más y muestra el primer plano de la Condesa cadavérica, revelando lo real de la leyenda y remarcando la palabra FIN sobre ese rostro esquelético apoyado con un golpe musical.

#### **5.4.8. El trasplante (Emisión: 13 de marzo de 1968)**

Un narrador, Ibáñez Serrador, introduce al espectador en un mundo en el que los seres humanos han evolucionado hasta ser operados de todo aquello que no les gusta de su cuerpo. Los ricos pueden someterse a todo tipo de trasplantes mientras que los pobres apenas pueden aspirar a alguno. Pablo es uno de los pocos seres humanos sanos y con capacidad monetaria para someterse a un trasplante pero que ha tomado la decisión de no pasar por quirófano porque quiere mantener su integridad, lo cual le reportará numerosos problemas burocráticos hasta el punto de ser despedido, empobrecerse y tener que vender partes de su cuerpo a ricos con ansias de trasplantes. Hasta finalmente desaparecer y no haber nada más que ropas que enterrar.

Chicho escribió esta "Historia para pensar" como cierre de la segunda temporada de su *Historias para no dormir*. La historia comienza con un narrador que cuenta la problemática del asunto mediante viñetas dibujadas por Antonio Mingote, como viene siendo habitual dentro de estas historias. Poco a poco, mediante la historia de Pablo y su amistad con María, una muchacha pobre que no puede pagarse operaciones, se realiza un retrato hiperbólico de la sociedad consumista y superficial, con altas dosis de humor negro e introduciendo números musicales<sup>197</sup>. De nuevo la ausencia de presupuesto se sustituye con los dibujos magníficos de Mingote, que ayudan a recrear ese ambiente de exageración de estas historias más filosóficas y humanas, pero menos terroríficas.

---

<sup>197</sup> Que posteriormente añadirá a otras historias televisivas como *Historia de la frivolidad* o su celeberrimo concurso *Un, dos, tres... responde otra vez*.

## 5.5. *Historias para no dormir* (tercera etapa, 1982)

Tras catorce años de ausencia, Narciso Ibáñez Serrador volvía a TVE con nuevas entregas de *Historias para no dormir*:

*"Hoy da comienzo una mini mini serie que se llama 'Historias para no dormir' iba a ser una serie normal pero se nos quedó en mini, ya que, aunque el propósito era grabar trece capítulos, ese extraño y cabalístico número, de la serie de televisión, sólo pudimos hacer cuatro. La culpa, ojo, no ha sido de nadie, tal vez no hicimos bien algunos cálculos pero no es necesario entrar en detalles de por qué sí o por qué no. El caso es que sólo grabamos cuatro y los cuatro que correspondían a los guiones más fáciles y también, por desgracia, a los menos interesantes. Por qué lo hicimos así, pues porque empezamos por ellos para ir tomándole el pulso a las dificultades de los próximos nueve, precisamente de esos que no llegamos a hacer. Estas nuevas 'Historias para no dormir' se produjeron más que como serie como experimentación para otras series."*<sup>198</sup>

Según el propio Chicho se trataba de un experimento para probar la cámara de vídeo como nuevo formato para contar estas historias, apoyándose en la imagen en vez de en los diálogos; en definitiva, para intentar abaratar los costes y obtener una calidad similar a la del cine. Sin embargo, para el realizador, la calidad se consiguió, aunque no una calidad óptima y, por razones desconocidas para el gran público, tan sólo se grabaron cuatro episodios. Se trata de episodios en color, con muchos más recursos que los antiguos, la cámara de vídeo ya se puede sacar a exteriores y, por tanto, se pueden utilizar incluso interiores reales. Las historias van a tener una duración mayor, rondando la hora o incluso más. Algo común a ellas será la ausencia de ritmo narrativo. Incluso uno de los sellos de identidad, ese giro final inesperado, no funciona de igual forma, con la excepción del capítulo llamado *El extraño caso del Sr. Valdemar*, que, casualmente, supone una nueva adaptación de un capítulo de la serie de 1966.

---

<sup>198</sup> Extraído de la edición en DVD, perteneciente al prólogo del capítulo *Freddy*.

### **5.5.1. Freddy (Emisión: 6 de septiembre de 1982)**

Una compañía de teatro se encuentra de gira por Francia. Unos extraños asesinatos entre sus trabajadores hacen que la policía les investigue sin permitirles continuar su viaje. A pesar de la oposición del director de la compañía, la policía consigue desenmascarar al culpable, no sin que se produzcan más asesinatos, el hermano del ventrílocuo de la compañía, un ser aquejado de enanismo que, utilizando el traje del muñeco, daba rienda suelta a sus instintos asesinos.

Ibáñez Serrador escribe un anodino guión sin sorpresa, sin suspense, y, sobre todo, sin giro final. La supuesta sorpresa que deje al espectador boquiabierto al final del relato queda diluida en el excesivo metraje de la historia. Está claro que intentaban demostrar la calidad del vídeo para rodar ficción y que por eso decidieron reducir los diálogos al máximo, para darle prioridad a las secuencias sin diálogos que intentaban crear suspense, pero el ritmo tampoco está conseguido y termina resultando tedioso. La historia juega con las suposiciones del espectador al crear falsas expectativas alrededor de un final sobrenatural, gracias a la intervención de la bruja y el mago de la compañía. Dicho final no tiene lugar puesto que la explicación, aunque peregrina y difícilmente creíble, nada tiene que ver con la magia y las fuerzas oscuras.

### **5.5.2. El caso del Señor Valdemar (Emisión: 13 de septiembre de 1982<sup>199</sup>)**

Se trata de una re-adaptación del relato de Poe que ya realizara en 1966 con los mismos actores pero, en palabras de Chicho:

*"esta vez hemos intentado hacerlo un poco mejor, cuidarlo más y si nos ha salido mejor no es por el reparto, ya que los actores son prácticamente los mismos de hace 16 años."*<sup>200</sup>

### **5.5.3. El fin empezó ayer (Emisión: 20 de septiembre de 1982)**

Un hombre sale despavorido de un despacho y es atropellado por un coche en su repentina huida. Tras lo sucedido, un consejo del ejército escucha el testimonio nervioso del hombre. Se trata de un profesor de medicina. En el inicio del curso un alumno mayor que el resto empezó a destacar por su capacidad intelectual, superior a la de los demás compañeros. Comenzó a asistir a las clases del último curso por encontrar las del primero demasiado elementales. Esta actitud le vale el desprecio de sus compañeros, sin embargo acabará consiguiendo su amistad y que le examinen de todas las asignaturas de la carrera, obteniendo el grado de doctor en tan sólo un curso. Durante el año escolar dos alumnas mueren en extrañas circunstancias. El último día, el profesor acude a despedirse del brillante alumno y es testigo de algo extraño: observa que su alumno posee un brazo que no es humano, pero decide no darle importancia al haber sido detectado mediante una rápida visión. Un tiempo más tarde, cuando el alumno es considerado uno de los doctores más reputados de la ciudad, el profesor acude a visitarle para hablarle de esa extraña visión. Es entonces cuando le confiesa ser un extraterrestre cuya misión es colonizar paulatinamente la tierra y que las dos alumnas murieron de una insuficiencia cardiorrespiratoria al no ser capaces de soportar la visión de su verdadera forma no humana. El profesor, muy nervioso tras contar esto al ejército, abandona la sala, dejando a los militares tomar una decisión al respecto. Al dejarles

---

<sup>199</sup> En el Archivo de RTVE consta como fecha de emisión el 12 de junio de 1982. Teniendo en cuenta que el resto de capítulos fueron emitidos en septiembre de ese mismo año hemos cotejado la fecha y determinado que se trata de un error en los archivos oficiales puesto que en el apartado de "Programación" del diario ABC aparece la noticia de la emisión del capítulo llamado "El caso del Señor Valdemar" el día 13 de septiembre de 1982.

<sup>200</sup> Presentación del capítulo.

solos, y mediante una voz en *off*, se descubre que ellos también son extraterrestres que forman parte de esa conspiración colonizadora.

Se trata de una historia original de Ibáñez Serrador que ya contó en *Mañana puede ser verdad* bajo el título *H. Newman, doctor en medicina*, enmarcándose en la línea de ciencia ficción como puede ser *El vidente* o *La bodega*, todas enfocadas en una supuesta colonización extraterrestre paulatina y sutil que imposibilite la lucha humana por la supervivencia. Sin duda se trata del episodio mejor conseguido de la última hornada de *Historias para no dormir*. El ritmo, aunque lento, no llega a aburrir, preparando todo para el sorprendente giro final, rodando en *off*, todas las transformaciones de los extraterrestres, sugiriendo su verdadera forma a través de efectos sonoros y sombras, pero nunca mostrando, y ahí radica la fuerza de este relato.

#### **5.5.4. El trapero (Emisión: 27 de septiembre de 1982)**

Un viejo trapero malvive, recogiendo basura, junto a su mujer y su irascible hijo alcohólico sin oficio ni beneficio. El viejo es feliz con las pequeñas cosas, llevándole detalles a su esposa e intentando entablar una relación afectuosa con su hijo, lo que resulta imposible ya que éste siempre está de malhumor. La sospecha de la autoría de una serie de extraños asesinatos y saqueo de tumbas recae sobre el hijo. Pero su padre intenta rehabilitarle. Los golpes dramáticos van azotando a la familia, desde la muerte de la anciana perrita hasta la de su propia esposa. Esto no ayuda a que la relación entre el padre y el hijo se restablezca. Finalmente se descubre que es el padre quien saquea el cementerio, aunque no tiene nada que ver con los asesinatos de las prostitutas.

Ibáñez Serrador adapta de manera libre un cuento de Edgar Allan Poe llamado "Berenice" (1835). La historia carece de un hilo conductor claro, el argumento queda demasiado enrevesado al mezclar los asesinatos con la profanación de las tumbas, sobre todo cuando, al final, resulta que los asesinatos son simplemente un hecho paralelo que nada tiene que ver con la historia principal<sup>201</sup>; esto puede resultar frustrante para el espectador puesto que sus

---

<sup>201</sup> De hecho, en la adaptación radiofónica que Ibáñez Serrador realizó del relato en 1976 para RNE esa línea argumental es eliminada.



expectativas no se ven cumplidas. La narración no está enfocada al giro final, no existen elementos claros que vayan dejando semillas que germinen al final. *El Trapero* resulta una historia demasiado endeble para dar por terminados uno de los espacios televisivos de éxito de TVE.

En 1998 se anuncia la adaptación de las historias de Ibáñez Serrador<sup>202</sup> en forma de novela llamada "El regreso y otras historias para no dormir" en donde Ernesto Frers<sup>203</sup> es el encargado de traducir esos guiones a un lenguaje literario. En esta recopilación<sup>204</sup> no se incluyó *La zarpa* pero sí *El último reloj*.

## 5.6. Películas para no dormir

En 2005 Narciso Ibáñez Serrador decidió llevar a la pequeña pantalla una serie de películas para la televisión llamadas Películas para no dormir. Continuando su intención experimental dentro del lenguaje televisivo da un paso más en esa declaración de intenciones que ya puso de manifiesto en la entrega de las *Historias para no dormir* de 1982 y orquesta la elaboración de seis telefilmes. Para crear *Películas para no dormir* coordinó un equipo de cinco cineastas con un extenso currículum a sus espaldas, reservándose una de ellas para dirigirla él mismo.

Así, Alex de la Iglesia dirigió *La habitación del niño*, Jaume Balagueró *Para entrar a vivir*, Mateo Gil *Regreso a Moira*, Enrique Urbizu *Adivina quién soy* y Paco Plaza *Cuento de Navidad*. El propio Chicho escribió y dirigió *La culpa*.

La serie se emitió en televisión, primero en Telecinco, en donde tan sólo programaron dos episodios en 2007: el 12 de enero *La habitación del niño*, y el 19 de enero *Para entrar a vivir*. Finalmente fue emitida íntegra en Factoría de Ficción en 2009: el 27 de septiembre *La culpa* y *Regreso a Moira* y el 25 de octubre *Adivina quién soy* y *Cuento de Navidad*. En diciembre de 2007 salía a la venta un *pack* de DVD conteniendo todos los episodios editado por Filmax.

---

<sup>202</sup> Anónimo: "Chicho resucita el horror televisivo". Leer. 1/06/1998. Pág. 82.

<sup>203</sup> Escritor argentino afincado en Barcelona.

<sup>204</sup> Ibáñez Serrador, Narciso: op. cit.

### **5.6.1. *La culpa* (Emisión: 27 de septiembre de 2009)**

*La culpa* cuenta la historia de Gloria, una enfermera y madre soltera con dificultades económicas a quien la doctora Ana Torres, compañera en el hospital en el que trabaja, le propone, a ella y a su hija de seis años, vivir en su casa. La doctora tiene una consulta privada de ginecología y le ofrece a Gloria quedarse a vivir a cambio de que le eche una mano por las tardes en la consulta. Una vez instalada Ana le revela que en realidad en esa clínica practica abortos. Gloria mantiene un conflicto moral, pero acepta ayudar a Ana y vivir allí. Mediante detalles poco sutiles se descubre la sexualidad de Ana, que intenta seducir a Gloria, aunque nunca de manera directa. Gloria se queda embarazada y, a pesar de sus reticencias, Ana la convence para que aborte. Tras la operación Ana no encuentra el feto y sospecha que se ha podido caer en algún lado, sin darle más importancia. A partir de ahí comienzan a suceder cosas extrañas como ruidos, basura volcada, manchas viscosas por la casa de algo que se arrastra hasta que desemboca en unos asesinatos sin explicación. Al final se descubre que el artífice de todas las cosas extrañas que sucedían, así como de los asesinatos, es el feto en su empeño por vivir.

Ibáñez Serrador culmina su obra de ficción audiovisual terrorífica y de ciencia ficción con una historia extraña y sin sentido. La ausencia de ritmo y lo incoherente de su narración tienen su punto álgido en un final extraño en el que el feto posee, de una manera inverosímil, a su propia madre, hablando a través de ella y explicando sus motivos para vagar por la casa en busca de comida y vengarse de todas aquellas mujeres que han intervenido en el intento de lo que él considera "asesinato". Tampoco hay una preparación previa de la planificación como en sus anteriores películas. No existen planos sutiles que propongan al espectador una participación activa ayudando a otorgarles sentido, al contrario, la sexualidad de la doctora es bastante explícita y tampoco transmite lo prohibido de su orientación en la época en la que se desarrolla el relato. El recurso final de la posesión del feto resulta infantil y no acaba de quedar claro si la historia supone un relato crítico y moralista contra el aborto o no.

En palabras del propio realizador:

*"Lo que no puede tener esta película, a lo que si le ganan las viejas 'Historias para no dormir' es que, como los buenos vinos, cuánto más tiempo pasa tienen mejor paladar. Entonces contra lo que no se puede luchar es con el recuerdo bueno y positivo de tantos y tantos años."*<sup>205</sup>

---

<sup>205</sup> Martínez, Raul.: *Making of de La Culpa*, incluido en el pack de películas en DVD de *Películas para no dormir*. Filmax Home Video. 2006.



## **6. *La Residencia***



## 6. 1. Datos técnico-artísticos

**Producción:** Anabel Films, S. A.

**Director:** Narciso Ibáñez Serrador

**Guión:** Luis Peñafiel (basado en una historia de Juan Tébar)

**Director de fotografía:** Manuel Berenguer, A. S. C.

**Director de producción:** Manuel Pérez

**Música:** Waldo de los Ríos

**Decorados y ambientación:** Ramiro Gómez

**Montaje:** Mercedes Alonso

**Ayudante de dirección:** Mahnahren Velasco

**Secretaria de rodaje:** Margarita Pardo

**Segundo operador:** Salvador Gil

**Foto fija:** Antonio Luengo

**Coordinador de producción:** Alberto Berconsky

**Ayudante de decoración:** Rafael Pérez Murcia

**Ayudante de producción:** José María Maldonado

**Ayudante de cámara:** Luis Peña

**Auxiliar de cámara:** Juan Antonio Aguilar

**Regidor:** Juan Gracia

**Ayudante de montaje:** María Dolores Laguna, María Luisa Hernández

**2º Ayudante de decoración:** Rafael Ablánquez

**2º Ayudante de dirección:** Jaime Villate

**Secretaria:** Marisol Carnicero

**Ayudante de maquillaje:** José Echevarría

**Peluquería:** Julián Ruiz

**Peinados:** Carmen Sánchez

**Ayudante de peinados:** Carmina Rodríguez

**Sastra:** Carmen de la Casa

**Ayudante de sastrería:** Manolita Iglesias

**Ingeniería de sonido:** Enrique Molinero

**Efectos de sala:** Luis Castro

**Efectos especiales:** Don Deacon, John Beaton, Wilf Thompson

**Supervisión de doblaje:** M<sup>a</sup> Ángeles Herranz

**Figurines:** Víctor Cortezo

**Sastrería:** Cornejo

**Efectos fotográficos especiales:** Estudios Moro, S. A.

**Efectos especiales:** Baquero

**Material eléctrico:** Mole Richardson

**Construcción de decorados:** Asensio Decoración, S. L.

**Laboratorios:** Fotofilm Madrid, S. A.

**Estudios:** Estudios Roma, S. A., Estudios Moro, S. A.

**Sonorización y mezclas:** Estudios Moro, S. A.

**Vestuario:** Víctor Cortezo

**Maquillaje:** Carmen Martín

**Intérpretes:** Lilly Palmer (Sra. Fourneau), Cristina Galbó (Teresa), John Moulder Bown (Luis), Maribel Martín (Isabel), Mary Maude (Irene), Cándida Losada (Srta. Desprez), Pauline Challenor (Catalina), Tomás Blanco (Pedro Bladié), Víctor Israel (Brechard), Teresa Hurtado (Andrea), María José Valero (Elena), Conchita Paredes (Susana), Ana María Pol (Claudia), María del Carmen Duque (Julia), Paloma Pagés (Cecilia), Blanca Sendino (Cocinera), Clovis Dave (Enrique), Francisco Braña, Gloria Blanco (Regina), Juana Azorín (Lucía), Elisa Méndez (María), María Elena Arpón.

**Color:** Eastman-Franscope.

**Distribución:** J. F. Films de Distribución, S. A. y Regia Films-Arturo González  
1969. 35mm. 101 minutos.



## 6. 2. El lugar de *La Residencia* en el cine español. Un contexto

En 1961 Jesús Franco había roto el hielo del éxito en el cine fantástico-terrorífico español con su película *Gritos en la noche* y, en 1968, *La marca del hombre lobo* consiguió un récord de taquilla con 158.859,35 euros y un total de 893.187 espectadores. Con estos antecedentes en la industria cinematográfica y el hecho de que el director hubiera cosechado un éxito sin precedentes por el espacio televisivo dedicado a las *Historias para no dormir*, Narciso Ibáñez Serrador era considerado todo un fenómeno social.

Algunos productores cinematográficos empezaron a interesarse por el género que, como hemos adelantado ya, resultaba muy rentable con un presupuesto de producción muy bajo, con respecto a otro tipo de películas. En concreto Anabel Films S. A. se interesó por Ibáñez Serrador. Esta productora puso todos los medios a su alcance para que *La Residencia*, un filme de nacionalidad completamente española (como así certifica el informe del Ministerio de Información y Turismo<sup>206</sup>), viera la luz. Pero la historia comienza mucho antes.

En un documento del Ministerio de Información y Turismo del 21 de octubre de 1968 el gerente de Anabel Films S. A. y a su vez productor ejecutivo del filme, Javier Armet<sup>207</sup>, solicita la censura previa del guión cinematográfico (con fecha de 10 de octubre de 1968), acogiéndose a la Orden Ministerial del 19 de agosto de 1964. En ese momento aún estaban pendientes de designar algunos personajes, como es el caso de Irene. Se rodó en parte en los Estudios Roma, en los Estudios Moro y, los exteriores, en Comillas (Santander) durante una duración estimada de 60 días (51 en interiores y 9 en exteriores<sup>208</sup>) con un coste total aproximado de 22.784.840 pesetas (alrededor de 140.000 euros) y fue sonorizada en los Estudios Cinearte<sup>209</sup>.

---

<sup>206</sup> Toda la información administrativa referida a *La Residencia* (expedientes de censura, trámites, documentación, etc.) ha sido consultada en el expediente de la película que se guarda en el Archivo General de la Administración (AGA), caja 36/5.005.

<sup>207</sup> Según conversación con Marisol Carnicero, secretaria de Ibáñez Serrador, Javier causó muchísimos problemas durante el rodaje, razón por la cual el director no quiso volver a trabajar con él.

<sup>208</sup> Aunque Ramiro Gómez explica que en realidad el rodaje en exteriores duró solamente un día. Cfr. Carnicero, Marisol: "Desde 1970 al comienzo del milenio", en García de Dueñas, Jesús y Gorostiza, Jorfe: *Los estudios cinematográficos españoles*. Madrid. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. 2001. Pág. 372-373.

<sup>209</sup> Cfr. Hernández, Javier: "Cinearte, el superviviente", en *Ibidem*. Pág. 125.

No llegaron a pasar diez días y la Comisión de Apreciación emitió su informe, en concreto el 30 de octubre de 1968. En él establecía las siguientes advertencias que se debían de tener en cuenta:

*Cuidar las escenas del castigo corporal a Catalina tanto en la imagen de los latigazos como en los gestos de las que presencian o infringen [sic] el castigo.*

*Cuidar la imagen de degollamientos sucesivos donde no debe haber fruición ni mal gusto.*

*Cuidar que Irene y sus amigas no manifiesten, tal como se desprende del guión, ninguna clase de perversión sexual, lesbianismo, sadismo, etc., máxime cuando la posterior reacción de Irene puede inducir a ello.*

*En la escena de la ducha, Catalina deberá hacerlo vestida igual que las demás, cuidando la ducha de todas a pesar de los camisones, y que las miradas del protagonista sean de curiosidad normal.*

*En general deberán cuidarse los exhibicionismos y las escenas de crueldad ya que la acumulación de las mismas podría motivar la prohibición de la película en virtud de la Norma 18.*

La maestría de Chicho en la dirección logrará que, a pesar de estas normas impuestas por la Comisión de Censura, el filme no cambie su sentido.

A la vez que se presentaba el proyecto para su posterior censura previa del guión se realizaba la petición de declarar la película de "Interés Especial" acogiéndose a los beneficios de protección del Artículo 35 del Capítulo 5º<sup>210</sup> según la clasificación del Apartado 1º del Artículo 3º<sup>211</sup> de la Orden Ministerial de 19 de agosto de 1964<sup>212</sup>. La propia Comisión de Censura descarta incluir el film dentro del Apartado 1º, sin embargo, y "*no por el guión en sí, que, aunque bueno, no supone ninguna novedad en su género ni tampoco alcanza las fronteras de lo excepcional, sino, precisamente, por su realizador, cuyas virtudes están suficientemente*

---

<sup>210</sup> Que consistían en:

- Tratamiento especial a efectos del crédito a plazo medio
- Régimen especial de anticipos y
- Valoración doble a efectos de protección económica, distribución y cuota de pantalla.

<sup>211</sup> El Artículo 3º contemplaba cuatro categorías de filmes, refiriéndose a ellas como "Apartados", que podían optar a la mención de "Interés especial":

1º Los proyectos que, ofreciendo suficientes garantías de calidad, contengan relevantes valores morales, sociales, educativos o políticos.

2º Los especialmente indicados para menores de catorce años, por ajustarse a su inteligencia y sensibilidad.

3º Los que con un contenido temático de interés suficiente presenten características de destacada ambientación artística, especialmente cuando faciliten la incorporación a la vida profesional de titulados de la Escuela Oficial de Cinematografía o, en general, de nuevos valores técnicos y artísticos.

4º Las películas que hubiesen obtenido gran premio en los festivales internacionales de categoría A o sean declaradas de mayores méritos artísticos entre las producidas cada año.

<sup>212</sup> Boletín Oficial del Estado Núm. 210. 1/09/1964. Pág. 11.461 a 11.466. Ref. BOE-A-1964-16744

*acreditadas y premiadas en televisión*"<sup>213</sup>, dicha Comisión valoró incluir la película dentro de la denominación de "Interés Especial", pero dentro del Apartado 3º. Esto demuestra la importancia del nombre que Ibáñez Serrador se había forjado dentro de la televisión en España. Le precedían su buen hacer, su profesionalidad y éxito.

Posteriormente, el 7 de noviembre de 1968, desde la sección de Cinematografía (Producción) del Ministerio de Información y Turismo se emitió un comunicado en el que se advertía que el informe favorable se refería solamente al guión presentado y que *"para hacerse acreedor a los beneficios de protección como película de Interés Especial, es preciso presente el proyecto de realización de dicha película completo"*. Suponía otro paso más, por tanto.

Uno de los trámites que parece más complejo es el de la contratación de actores extranjeros. El 6 de febrero de 1969 Armet remitió al Ministerio los salarios de todos ellos (destaca la desorbitada cifra de 65.000 dólares -unos 49.000 euros- destinados al sueldo de Lilli Palmer, mientras que el de John Moulder Brown asciende a una cifra mucho más modesta, 3.500 dólares -alrededor de 2.600 euros-, así como el de Pauline Challenor y Mary Maude, 2.000 dólares -unos 1.500 euros-). El 20 de ese mismo mes el Ministerio autorizó dicha intervención extranjera *"siempre que respecto a sus honorarios se cumplan las disposiciones vigentes respecto a los extranjeros que trabajen en España"*.

Una pequeña polémica, en la que participó el Sindicato Nacional del Espectáculo, se generó alrededor de la contratación de tantos actores extranjeros. Al parecer todo se originó debido a que los permisos iniciales se otorgaron teniendo en cuenta el planteamiento técnico y artístico inicial y fue más adelante, el 6 de febrero de 1969, cuando Javier Armet remitió los nombres y sueldos de los actores extranjeros que iban a trabajar en la película. Según el último escrito del jefe del Sindicato Nacional del Espectáculo, remitido el 15 de diciembre de 1969, que se ha encontrado, se emplaza al Director General de Cultura Popular y Espectáculos para que imponga a Anabel Films S. A. la sanción correspondiente. Al parecer, la controversia, se debió saldar con resultado positivo para la productora ya que la película se llevó a cabo con los actores propuestos.

---

<sup>213</sup> Según el Informe de la Comisión de Censura Previa, llamada "Comisión de Apreciación". 30/12/1968.

El 25 de febrero de 1969 el Jefe de Negociado de Producción de la Sección de cinematografía del Ministerio de Información y Turismo, al frente del cual estaba Miguel Fraga Iribarne, permitió el rodaje de dicho filme a la productora Anabel Films S. A. Pero antes de esta autorización, Javier Armet Xiel, productor gerente de la empresa, ya había iniciado los trámites que le solicitaba el Ministerio.

Se iniciaba así el rodaje de la que iba a ser la "*película más cara de la historia del cine español* (su coste se calcula en 50 millones de pesetas, unos 300.000 euros, aproximadamente)" tal y como reza una noticia de la revista "Cineinforme" de junio de 1969<sup>214</sup>. El rodaje duró doce semanas y el montaje se realizaba de manera simultánea con una proyección diaria para comprobar que todo estuviera correcto. El primer día de rodaje no quedó nada impreso en la película y el resultado fue el despido del director de fotografía inicial, Godo Pacheco, que fue sustituido por Manuel Berenguer, quien descubrió que el problema procedía de la emulsión de la película<sup>215</sup>.

A pesar de estar rodada aún faltaba otro trámite. El Ministerio por fin otorgó la Licencia de Exhibición el 8 de enero de 1970 para todo el territorio nacional a favor del "avance" titulado *La Residencia*, autorizado su visionado únicamente para mayores de dieciocho años y clasificada, finalmente, en la categoría de "Interés Especial".

El librito que la productora editó, en versión bilingüe, para presentar la película contenía el siguiente texto que reproducimos a continuación:

#### *LA RESIDENCIA*

Es nuestra intención que *La residencia* sea para nosotros una cuña que nos permita abrir brecha en el mercado internacional.

Opinamos, con todo respeto, que el actual cine español considerado "comercial" se crea únicamente para consumo interno, canalizando por ello la mayoría de sus producciones hacia temas humorísticos en los que casi siempre campea un exceso de localismo.

Comercialmente, y cara al mercado internacional, la forma de producción arriba citada es totalmente negativa. Por otra parte pocas, poquísimas, han sido las películas que en toda la historia del cine español lograron recaudaciones normales en pantallas extranjeras.

---

<sup>214</sup> Anónimo: "La Residencia". Cineinforme. Junio de 1969. Núm. 81.

<sup>215</sup> Según conversación con Marisol Carnicero.

Es pues nuestro propósito intentar la producción de películas españolas en las que, teniendo siempre presente la calidad cinematográfica, por su factura, intérpretes y temas, sean exportables, logrando no ya competir, sino simplemente figurar como unos títulos más dentro de la normal programación de las pantallas extranjeras.

*La residencia*, nuestra primera película, ha sido hecha teniendo como mira aunar el éxito artístico con el comercial. Sabemos que esto es muy difícil, pero que si lo conseguimos habremos ganado la primera gran batalla.

Con enérgicas frases publicitarias destinadas a captar la atención del público, del estilo de "*La primera gran película española de terror y suspense*", "*Un film que sitúa el cine español al más alto nivel europeo*", "*La más impecable ambientación de época lograda en un film español*", *La Residencia* fue estrenada el 12 de enero de 1970 en el madrileño cine Roxy B. Juan Tébar<sup>216</sup> cuenta cómo Ibáñez Serrador subió a la misma cabina de proyección para aumentar y disminuir él mismo el volumen, muestra de su idea de control del espectáculo de primera mano.

Según los datos de la revista "Cineinforme"<sup>217</sup>, a los veinte días del estreno ya habían ido a verla cerca de 44.000 espectadores<sup>218</sup> y a los cuarenta y ocho días de su estreno los espectadores ya superaban con creces los 100.000, todo un hito en la época. *La Residencia* era tan sólo superada en taquilla por películas extranjeras como *Funny Girl, una chica divertida* (*Funny Girl*, William Wyler, 1968), *Irma la Dulce* (*Irma la Douce*, Billy Wilder, 1963), *007 al servicio de su majestad* (*On Her Majesty's secret service*, Peter Hunt, 1969) u *Oliver* (Carol Reed, 1968). En abril, y tras ciento seis días de estreno, *La Residencia* ya era la primera en taquilla con más de 200.000 espectadores. En una publicidad internacional de la época, de julio de 1970 concretamente, la película se vendía resaltando los resultados de taquilla de cuatro ciudades españolas:

Madrid.....	268.730 personas	13.606.970 pesetas
Barcelona...	193.500 personas	13.229.345 pesetas
Zaragoza...	71.300 personas	2.755.090 pesetas
Valencia ....	118.400 personas	5.934.420 pesetas <sup>219</sup>

---

<sup>216</sup> Según entrevista concedida por Juan Tébar.

<sup>217</sup> Anónimo: "Rendimiento en taquilla". Cineinforme. Núm. 98/99 y ss. 1970.

<sup>218</sup> Estos datos corresponden a los resultados de taquilla de los cine de Madrid.

<sup>219</sup> Las cifras aproximadas en euros corresponden a, respectivamente: 78.000€, 78.000€, 16.500€ y 36.000€.

En septiembre de ese mismo año ya era la película que más recaudación había obtenido en taquilla, manteniéndose así unos cuantos meses. De esta manera, *La Residencia*, se situaba como una de las películas de mayor éxito comercial de la cinematografía española, llegándose a vender a múltiples países. Por ejemplo, en Estados Unidos, en donde la distribuyó American International Pictures (AIP) y se estrenó bajo los títulos de *The house that screamed* o *The finishing school*<sup>220</sup>. La película no fue demasiado bien tratada por aquellos distribuidores y la estrenaron en un programa doble junto con *The incredible two-headed transplant* (Anthony M. Lanza, 1971)<sup>221</sup>, siendo programada de noche, esta es la razón por la que apenas es conocida entre los amantes del género en Estados Unidos. A pesar de eso, en las páginas de "Cineinforme" el filme fue publicitado mostrando las cifras de taquilla que había recaudado durante los ocho primeros meses y medio en tan sólo veinticinco ciudades: 916.723 dólares (unos 700.000 euros)<sup>222</sup>.

Ibáñez Serrador ha confesado abiertamente:

*"Conozco a la perfección los fallos de mi primera película y admito que es muy comercial. Pero me parece que habría sido innoble por mi parte que no hubiera defendido con uñas y dientes el capital que habían puesto a mi disposición."*<sup>223</sup>

De hecho, tan sólo los decorados y vestuarios costaron cerca de 50.000 euros, bastante más que cualquier película española de la época, y el presupuesto total fue de alrededor de 300.000 euros. Un alto presupuesto que se ve reflejado en su cuidada producción, fotografía, decorados, actores extranjeros, etc.

La crítica ha estado dividida siempre. Por un lado se podían encontrar opiniones como la de Pascual Cebollada en el periódico "Ya": *"Una película no ajena al truco, pero bien hecha..."*<sup>224</sup>. Y por otro las no tan propicias: *"Para que una cinta sea intrigante y misteriosa no hay que prodigar tan desmedidamente las escenas oscuras, mantener siempre las estancias en un tono vago y grisáceo, ni alargar muchas secuencias exageradamente. Por otra parte el "clou" final, la gran sorpresa,*

---

<sup>220</sup> Yaccarino, Michael Orlando: "La Residencia: a classic of spanish horror cinema revisited". Filmfax. Octubre/enero de 2000. Núm. 75-76. Pág. 46-53.

<sup>221</sup> Anónimo: "A double bill of horror arrives on local screens". The New York times. 22/07/1971.

<sup>222</sup> Anónimo: "Publicidad". Cineinforme. Núm. 112/113. 1970.

<sup>223</sup> Serrats Ollé, Jaime: op. cit. Pág. 58.

<sup>224</sup> Cebollada, Pascual: "Intriga, terror y ciencia-ficción con un tema insólito". Ya. 13/1/1970.

no admite el más ligero examen. Un muchacho de poco más de quince años no puede cometer cinco asesinatos y ocultar los cadáveres con la limpieza e impunidad como en 'La Residencia' se nos pretende hacer creer"<sup>225</sup>. Algo más duro era Carlos Aguilar cuando afirmaba<sup>226</sup> que "La Residencia buscó el consenso popular encadenando mera, hipócrita y soterradamente una serie de sofisticaciones sexuales vetadas al sufrido espectador hispano de la época (lesbianismo, incesto, sadomasoquismo, voyeurismo...) que Censura toleró dado el contexto gótico y estilizado del argumento", nada más lejos de la realidad, ya que, como hemos visto, la censura sí que mantuvo un control sobre esta película. Por tanto las opiniones se dividían entre aquellos que atacaban la poca originalidad de la historia y la puesta en escena y por otro lado los que alababan el buen hacer de Ibáñez Serrador en la dirección. Dos puntos de vista con difícil solución. En Estados Unidos las críticas se centraron en las perversiones sexuales que retrata el director. Desde "Los Ángeles Times" se decía que "..., si alguna vez hubo una película clasificada 'X', 'The house that screamed' lo es... una sádica y masoquista delicia" ("...if ever there was a movie that rated an 'X' 'The house that screamed is it'... a sadist and masoquist's delight..." o desde las páginas de "New York Daily News": "El director exprime al máximo lo lésbico" ("The director milk's the lesbian thing for all its worth")<sup>227</sup>.

Ibáñez Serrador no podía arriesgar ni el capital ni su prestigio forjado al amparo del Televisión Española y decidió adaptar a la pantalla un cuento de Juan Tébar titulado "Dulce, queridísima mamá"<sup>228</sup>, concebido en un primer momento como otro episodio para televisión pero en el que vio potencial suficiente para crear una historia con vocación internacional.

Tan internacional que muchos de los actores principales eran extranjeros: la austriaca Lilli Palmer como Sra. Fourneau, y los británicos John Moulder Brown como Luis y Mary Maude como Irene. Según conversación con Marisol Carnicero los actores extranjeros mostraban mucha menos dificultad a la hora de interpretar que los españoles. De hecho el personaje de Irene iba a ser interpretado por Serena Vergano pero ésta fue incapaz de articular palabra cuando se vio delante de Lilli

<sup>225</sup> Martínez Tomás, A.: "La Residencia". La Vanguardia. 25/7/79.

<sup>226</sup> Aguilar, Carlos: "Gritos en España". Flash Back. 1994. Núm. 3. Pág. 6-44.

<sup>227</sup> Yaccarino, Michel Orlando: op. cit. Pág. 51.

<sup>228</sup> Tébar, Juan: "Dulce, queridísima, mamá", en *Biblioteca universal de misterio y terror*. Madrid, Editorial UVE. Número 25. 1981.

Palmer, así que no hubo más remedio que reemplazarla durante los ensayos, antes incluso de empezar a rodar.

A la división de opiniones y la vocación internacional hay que añadir los numerosos premios que obtuvo y, sobre todo, el hecho de que la censura la calificara con un "4", es decir: gravemente peligrosa, y que suprimiera algunos planos que resaltaban, de forma más explícita, las tendencias homosexuales de algunas de las protagonistas, lo cual aumentó el morbo y la curiosidad de los espectadores, que fueron de forma masiva a verla, (esta película la han visto cerca de tres millones de espectadores, provocando el enorme éxito de taquilla del film, exactamente la recaudación del film es de 750.580,08 euros<sup>229</sup>).

*La Residencia*, por tanto, partía como una gran esperanza desde el primer momento en que empezó a concebirse, y así fue, abrió paso a otro tipo de producciones españolas que jamás habían triunfado anteriormente y fue una de las películas más taquilleras del cine de terror español, convirtiéndose en un clásico de referencia no sólo a nivel nacional sino también internacional (el propio Quentin Tarantino<sup>230</sup> solicitó el póster de la película en una de sus visitas a España). No será hasta 1977 que otra película de género fantástico-terrorífico supere a *La Residencia* en taquilla y espectadores (hay que tener en cuenta que al tratarse de épocas diferentes el precio de la entrada no es el mismo, por tanto el tándem recaudación en taquilla-número de espectadores es inseparable para una investigación fiable), se trata de *Viaje al centro de la tierra*, la película de Juan Piquer Simón con vocación internacional también. Manteniendo ese criterio del tándem entre taquilla y espectadores la siguiente película que supera a la de Ibáñez Serrador en recaudación en taquilla, no así en espectadores, es *El día de la Bestia* (1995, Alex de la Iglesia) más de veinte años después. Esto demuestra la importancia de la película de Ibáñez Serrador en la cinematografía española como para ser necesario un estudio en profundidad de la misma.

Tras esta breve introducción para dejar clara la posición de ésta película dentro de fantástico español, entraremos ahora de lleno al análisis del filme.

---

<sup>229</sup> Datos obtenidos de la web del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Sección de cultura/Cine y Audiovisuales/Datos de películas clasificadas. Consultado en octubre de 2014.

<sup>230</sup> Según conversación con Juan Tébar



## 6. 3. Sinopsis

A una residencia para señoritas de la Provenza francesa regentada por una mujer de fuerte carácter a la que le gusta la disciplina férrea, la Sra. Fourneau, llega un hombre de mediana edad con una chica joven, Teresa. La joven se queda interna en ella siendo acogida por sus compañeras de forma desigual: por parte de la mayoría de las internas de forma cálida, sin embargo tendrá un desagradable encontronazo con Irene, la mano derecha de la directora de la residencia.

En dicho internado hace tiempo que se vienen sucediendo desapariciones de alumnas, todo parece indicar que se han escapado, aunque nadie es capaz de explicar cómo. En ese ambiente enrarecido debido, entre otras cosas, al ostracismo, también vive el hijo de la directora, un muchacho de diecisiete años cuya mayor afición es espiar a las internas a escondidas.

Las extrañas desapariciones siembran la duda en Irene quién acudirá a hablar con la directora sobre sus sospechas. Ante el desamparo provocado por el desdén con el que la Sra. Fourneau atiende sus preocupaciones Irene decide emprender la huida de la residencia.

Gracias a la huida de Irene el espectador obtendrá toda la verdad acerca de las desapariciones de la residencia y comprenderá todos los acontecimientos extraños que en ella tenían lugar.

## 6. 4. Desglose narrativo

**[UNIDAD DE ANÁLISIS 1]** El filme comienza mostrando un campo abierto y un camino por el que un coche de caballos llega a una posada, de él se bajan un hombre de mediana edad y una chica joven. Lo que pretende el hombre es alquilar un coche para llegar a una residencia.

Se produce un cambio de escenario y se ve cómo otro coche de caballos diferente entra, a través de una verja abierta por otro hombre, en una especie de finca con una casona (posteriormente se sabrá que pertenecen a una residencia para señoritas). El coche deshace el camino andado tras dejar al hombre y a la chica a la entrada de la residencia para, finalmente, salir de las dependencias por la misma puerta por la que ha entrado.

Mientras esto sucede los títulos de crédito de todas las personas que trabajan en la película se superponen sobre las imágenes hasta que finalmente aparece el título de la película, ***La Residencia***, y, por último, el nombre del director: **Narciso Ibáñez Serrador**, mientras un hombre cierra la verja con una cadena.

**[UNIDAD DE ANÁLISIS 2]** En una clase sólo de chicas jóvenes se está realizando un dictado sobre Molière, la profesora es una mujer madura. Una de las alumnas, Catalina Lezier (Pauline Challenor), no está llevando a cabo el dictado y el reproche de la profesora no se hace esperar. La alumna contesta en tono desafiante y la profesora le encarga a otra de las alumnas, Irene Toupin (Mary Maude), ejecutar el castigo mientras ella sigue dando clase. En ese momento, una mujer mayor, Señorita Desprez (Cándida Losada), interrumpe la clase para anunciar a la profesora la llegada de las dos personas. Ésta sale de la clase, no sin antes advertir a una de las alumnas, que no se había incorporado para despedirla, que lo haga. En ese momento se revela el nombre de la profesora, Señora Fourneau (Lilli Palmer).

**[UNIDAD DE ANÁLISIS 3]** De camino a la sala de espera, la Sra. Fourneau ve cómo Irene lleva a la fuerza a Catalina hacia el cuarto de castigo. Al llegar a la sala de espera se presenta como la directora de la residencia y se descubre cómo se llama el hombre de mediana edad, Sr. Pedro Baldie (Tomás

Blanco), el cual acompaña a la Srta. Teresa Gravin (Cristina Galbó) con la idea de que sea aceptada en dicha residencia. La Sra. Fourneau les invita a ver las dependencias de la casa.

**[UNIDAD DE ANÁLISIS 4]** La directora les muestra las aulas y les explica las clases que en ellas se dan. Durante la visita, Teresa nota la presencia de alguien que les vigila mientras recorren la casa. La residencia está compuesta de aulas en las que se imparten materias diferentes, desde pintura, escultura, a danza, para una preparación completa de las señoritas que en ella estudian. Mientras se encuentran en la sala de danza Teresa sorprende a la Sra. Fourneau al demostrar su dominio del piano. Durante la visita al invernadero la Sra. Fourneau también percibe la presencia de alguien que les persigue en su recorrido por la residencia. Las alumnas también son preparadas en las tareas relacionadas con la cocina y es mientras visitan esa dependencia donde se descubre la edad de las internas, se trata de chicas entre quince y veintidós años. Al llegar al comedor, el Sr. Baldie considera que no es necesario que le muestre más zonas de la casa. Al salir de ahí Teresa toca la campana, el Sr. Baldie y la Sra. Fourneau se giran y ésta le pregunta la edad y si ha ido alguna vez a algún instituto, Teresa responde que tiene dieciocho años y nunca ha asistido a un instituto, la Sra. Fourneau continúa su camino mientras se sonríe y le pide a una de las criadas, María (Elisa Méndez), que acompañe a Teresa al comedor para que meriende, mientras ella y el Sr. Baldie van a cerrar el acuerdo a la oficina de la directora.

**[UNIDAD DE ANÁLISIS 5]** La directora pregunta al Sr. Baldie por el nombre de los padres de Teresa, éste sólo da el nombre de la madre, Violeta Gravin, quien, en sus propias palabras, es *“una buena amiga mía, ya se lo he dicho”*. La directora insiste en la discreción con la que se trata el nombre de los padres de las internas y el Sr. Baldie le comenta que la razón de internarla tiene que ver con que la madre no puede atender todo lo bien que querría a su hija. Ambos personajes cierran el acuerdo (el Sr. Baldie le proporciona a la directora el nombre de la responsable de Teresa y su dirección, así como el pago de dos semestres por adelantado). La Sra. Fourneau confiesa que la residencia *“se ha especializado en educar a jóvenes de carácter... digamos... difícil. Muchas de ellas provienen de hogares donde no se lleva una vida demasiado ejemplar y ahora sólo es posible volverlas al buen camino tratándolas con el mayor rigor y severidad”*.

**[UNIDAD DE ANÁLISIS 6]** Teresa se encuentra sola en el comedor, merendando. Sus ojos repasan la habitación, escudriñando su nuevo hogar. De repente su mirada se fija en la mesa, el plano cambia, por corte, y se muestra una cucaracha correteando por la mesa. Con un gran gesto de asco Teresa la aparta con la servilleta, intenta seguir comiendo los bizcochos, pero no es capaz. De nuevo siente la presencia de alguien que la vigila, y una puerta abriéndose. Se levanta a curiosear pero María interrumpe su camino hacia la puerta y se vuelve a la mesa. María aconseja a Teresa que se guarde los bizcochos ya que *"la cena no suele ser muy abundante"*.

**[UNIDAD DE ANÁLISIS 7]** Mediante un corte se ve a Teresa en el mismo comedor, esta vez rodeada del resto de internas cenando, mientras se escucha a una de ellas realizar una lectura desde un atril. Teresa saca de una servilleta los bizcochos de la merienda y los reparte entre sus nuevas compañeras. Irene mira a Teresa fijamente y sonriendo, mientras come una manzana. Teresa nota la mirada y se incomoda, bajando la cabeza. El sonido del reloj marcando la hora señala el fin de la cena por parte de la Sra. Fourneau. Las internas se retiran al dormitorio mientras se ve como una de ellas coge una manzana que ha sobrado de la cena y otras le preguntan a Teresa por la ropa que ha traído consigo. Al llegar al dormitorio la Sra. Fourneau llama a tres de ellas, Irene, por supuesto, Andrea Rigaud (Teresa Hurtado) y Claudia Fragonard (Ana María Pol), inseparable de Irene, para que le acompañen .

**[UNIDAD DE ANÁLISIS 8]** Cuando las tres elegidas y la directora han salido del dormitorio, una de las internas cierra la puerta, haciendo saber al resto que ya pueden hablar. Comienza a formarse un gran jolgorio alrededor de Teresa, presentándose, es la compañera nueva y todas sienten curiosidad por su vida y, sobre todo, por su ropa. Todas se abalanzan sobre la maleta de Teresa, extrayendo con fruición los vestidos para probárselos. A una de las compañeras le llama la atención un corsé y Teresa confiesa que la ropa pertenece a su madre. La sospecha sobre el tipo de ropa y, por tanto, su profesión empieza a tomar forma. Las internas informan a Teresa de la dureza de la residencia y de la fuga de varias de ellas, de las que no han vuelto a tener noticias. Hablan sobre Catalina, la chica a la que la directora había castigado en la UNIDAD DE ANÁLISIS 2 de la película.

**[UNIDAD DE ANÁLISIS 9]** Mediante corte directo se muestra a Catalina acostada a oscuras sobre una cama, Irene entra en el cuarto, junto con la Sra.

Fourneau seguida de Andrea y Claudia. La directora intenta que Catalina se disculpe delante de sus compañeras y, ante la negativa, comienza una tensa conversación entre ellas cuyo desenlace será el castigo físico de Catalina por parte de Irene, a la que la Sra. Fourneau ha dotado de un látigo.

**[UNIDAD DE ANÁLISIS 10]** Mientras las internas rezan la oración de antes de acostarse, de forma paralela, se muestra el castigo de Irene hacia Catalina, a la que desnudan y azotan sin piedad, a pesar de los gritos de rabia y dolor de ella. La violenta escena de castigo a Catalina contrasta con la quietud del rezo de las otras compañeras. La Sra. Fourneau no participa directamente en la acción punitiva pero observa, alejada, la escena con cierto rostro de arrogancia. Las palabras de la oración se relacionan de alguna manera con la parte del castigo. Tras un tiempo, la directora ordena a una Irene de mirada enajenada parar los golpes y retirarse, quedándose ella a solas con Catalina para decirle, en un tono amoroso y suave: *"tú me has obligado a hacerlo, no puedo consentir que nadie me desobedezca o me falte al respeto, ni siquiera tú"*.

**[UNIDAD DE ANÁLISIS 11]** La directora cierra tras de sí la puerta, guardándose la llave en sus ropajes dirigiéndose a una nueva habitación que no se había visto durante la visita inicial. Al entrar por la puerta, pronuncia las palabras: *"Me gustaría saber por qué has estado siguiendo y espiando a la chica nueva todo el día"*. Se dirige a un chico de diecisiete años llamado Luis (John Moulder Brown). La Sra. Fourneau continúa su discurso argumentando que, aunque ha crecido, aún no tiene edad para pensar en mujeres. Se revela el parentesco de Luis con la Sra. Fourneau cuando ésta continúa su discurso: *"...te prohíbo que vuelvas a hacerlo, ¿me oyes?, no puedo permitir que ninguna alumna venga a quejarse de mi propio hijo, los padres podrían reclamarme, y con razón, ¿comprendes?... "*. Al parecer la conducta de mirón de Luis es recurrente y su madre considera que ninguna de las chicas es lo suficientemente buena para él, *"la que no ha robado ha sido prostituta"*. Luis necesita una mujer como ella, que le quiera y le cuide. La estrecha relación sobreprotectora entre madre e hijo queda patente en la frase de ella *"la encontraremos"*, utilizando el plural, al referirse a una buena mujer para su hijo.

**[UNIDAD DE ANÁLISIS 12]** Un fundido encadenado muestra los exteriores del edificio de la residencia, ya es de día, por la conversación posterior se sabrá que se trata del día siguiente a la llegada de Teresa. La Srta. Desprez acude al dormitorio de las internas y les da los buenos días, mientras algunas se

visten y otras muchas se encuentran aún a medio vestir. Teresa, dando buena muestra de su inocencia, le da los buenos días refiriéndose a ella como “Señora” y otra de las internas, en tono de mofa, recalca que “*no es señora, la pobre sigue siendo señorita*”. Irene es la encargada de ordenar quién realizará la tarea de hacer las camas: Susana (Conchita Paredes) y Catalina, sin embargo ésta última sigue castigada por lo que Teresa será su sustituta. Una vez repartidas las tareas, el resto de alumnas se van a desayunar. Mientras hacen las camas Susana explica a Teresa el funcionamiento “no oficial” de la residencia, haciendo hincapié, primero en los “encuentros” que algunas de las internas tienen con el único hombre externo a la residencia que pisa en ella, Enrique (Clovis Dave), el encargado de llevarles leña y, segundo, en Isabel (Maribel Martín), una compañera enamorada del hijo de la Sra. Fourneau. Es la primera noticia que Teresa tiene de Luis. Por la conversación que mantienen las dos, todas las internas son conscientes de la vigilancia a la que les somete el muchacho y sus encuentros ilícitos con Isabel.

**[UNIDAD DE ANÁLISIS 13]** Un corte introduce al espectador en el aula de danza, la Srta. Desprez, bastón en mano, marca el ritmo de la clase. Las alumnas terminan agotadas e Isabel aprovecha el descuido de la vigilante de la clase para escaparse al encuentro con Luis. Mientras va caminando hacia el punto de encuentro se sonríe de manera cómplice. El muchacho le espera en un cuarto bastante destartado, lleva más de tres horas allí y obsequia a Isabel con un trozo de su propio postre mientras se expresan mutuamente la preocupación de que les descubran. En un gesto inocente, mientras Isabel acerca su mano para tomar un pedazo de tarta, Luis aprovecha a rozársela con ternura mientras le promete que algún día se irán de ahí los dos porque no quiere seguir aguantando la tensión y el temor de ser descubiertos. En ese instante alguien, nunca se sabrá quién, intenta abrir la puerta, no se ve, tan sólo se vislumbra una sombra tras la puerta y el pomo moviéndose. Ante la imposibilidad de abrirla ese alguien sigue su camino.

**[UNIDAD DE ANÁLISIS 14]** La siguiente clase tiene lugar en el invernadero en donde otra compañera enseña a Teresa a plantar semillas para que crezcan azaleas, haciéndole una introducción de la ardua, pero gratificante, tarea de la jardinería. La conversación sobre ésta actividad deja entrever las diferentes concepciones vitales que tienen las alumnas (mientras que para una es la poesía de la naturaleza, para otra es una pérdida de tiempo). Por primera vez Teresa es consciente de la presencia del jardinero, Pedro Brechard (Víctor Israel), quien se queda mirándola fijamente a través del cristal del invernadero. Andrea avisa a

Teresa de que la Sra. Fourneau quiere verla, rápidamente, sin darle tiempo a lavarse las manos, manchadas de tierra.

**[UNIDAD DE ANÁLISIS 15]** Teresa es llevada por Andrea a los dormitorios en donde descubre que no es la Sra. Fourneau quien espera por ella sino Irene, la cual se encuentra preparando una taza de té. La muchacha explica a Teresa que por la mañana quiso que estuviera a solas con Susana precisamente para que se enterara del funcionamiento no oficial de la residencia, sobre todo de la posición de Irene: ser la mano derecha de la Sra. Fourneau. Esta categoría le otorga un poder casi ilimitado sobre el resto de residentes: ella es quién organiza, entre otras cosas, los encuentros con Enrique y el nexo de unión entre alumnas y directora para controlar que todas cumplan las normas de la escuela. Cuando Teresa alarga las manos para coger la taza de té que Irene le ofrece se da cuenta de que sigue teniendo las manos manchadas de tierra. En un extraño gesto de sexualidad soterrada y ambigua Irene lava y seca sus manos, acariciándolas, y recordándole que la vida fácil en la residencia se consigue obedeciéndole en todo.

**[UNIDAD DE ANÁLISIS 16]** Un fundido encadenado deja ver la residencia por fuera, ya es de noche y hay niebla, las alumnas se preparan en el dormitorio para acostarse. Dos de ellas comentan, preocupadas, que Catalina lleva ya tres noches encerrada. La Srta. Desprez llama la atención a una de ellas por acudir al baño en ropa interior y ella responde con un *"¿me puede ver algún hombre?"*, pero la Srta. Desprez le obliga a que se ponga la bata. Mientras se desviste, Teresa nota la penetrante y fija mirada de Irene sobre ella, y se siente incómoda. Isabel encuentra una llave con una nota metida en su cama y tiene que esconderse en el baño para poder leerla y que nadie se entere. La nota está firmada por Luis y pone *"Una llave es del dormitorio, la otra de la puerta principal. Te espero a las once en el invernadero. Luis"*. La Srta. Desprez apaga la luz, sale del dormitorio y cierra la puerta por fuera.

**[UNIDAD DE ANÁLISIS 17]** La Sra. Fourneau se encuentra en su despacho, sale de él creyendo escuchar algo, apaga la luz del vestíbulo y vuelve a su sitio, cerrando la puerta. Isabel se levanta de la cama cuando sus compañeras duermen, nadie ve cómo sale sigilosamente del dormitorio y se dirige al invernadero, entre la niebla de la noche. Al llegar a su destino comienza a llamar a Luis mientras le busca entre las plantas. Una sombra amenazadora aparece, se acerca por detrás a Isabel, con una mano tapa su boca mientras que con la otra la

acuchilla sin piedad. La escena es mostrada a cámara lenta mediante planos superpuestos de Isabel y flores blancas ensangrentadas.

**[UNIDAD DE ANÁLISIS 18]** Catalina abandona su lugar de encierro, a medio vestir, acompañada por otra de las criadas. Mientras se acerca al dormitorio escucha a la Sra. Fourneau bastante enfadada preguntando por la ausencia de Isabel y amenazando a cualquier interna que tenga algo que ver con su fuga. Comienza a crearse la tensión entre Irene y la Sra. Fourneau al recaer la sospecha sobre la alumna ya que, como persona de confianza, es la única interna que posee otras llaves de la residencia. Ante las miradas estupefactas de las internas, la directora no tiene más remedio que endurecer su amenaza como única forma de mantener su poder sobre ellas.

La Sra. Fourneau manda cambiar las cerraduras a la Srta. Desprez. A pesar de la suspicacia mostrada en público, la directora no cree que Irene haya podido ayudar a Isabel a escapar. También ordena condenar todas las ventanas de la parte de abajo, ante la resistencia de la Srta. Desprez de convertir la residencia en una cárcel.

**[UNIDAD DE ANÁLISIS 19]** Las internas se preparan para su baño, ante la ausencia de la Srta. Desprez (encargada de bajar al pueblo en busca de un carpintero que condene las ventanas) será la propia Sra. Fourneau la que vigile las duchas. El Sr. Brechard será el encargado de que el agua caliente funcione correctamente. Las internas se meten en la ducha con un camisón sobre el que se enjabonan mientras la Sra. Fourneau vigila, atenta. En un descuido del Sr. Brechard, Luis se cuela por el túnel por el que la tubería con agua caliente viaja desde las calderas hasta los baños para espiar a las chicas mientras se duchan. Comete el error de dejar la puertezuela entreabierta y cuando el Sr. Brechard vuelve al cuarto la cierra, queda aprisionado. Intenta zafarse de su particular cárcel pero le resulta imposible golpear con más fuerza la puertezuela. En la ducha, Catalina se desviste, exhibiendo una actitud desafiante, su cuerpo desnudo, y sus cicatrices. Exhausto, Luis aprovecha el momento en el que Teresa se encuentra sola en la ducha para llamar su atención y conseguir que le ayude.

**[UNIDAD DE ANÁLISIS 20]** Mediante un encadenado de la voz de Irene se cambia de acción. Irene interroga a Teresa acerca de sus visitas, casi todas las



tardés, al cuarto de calderas, acusándola de encontrarse con Luis y emplazándola a una cita obligada de encuentro con ellas. De no acudir le contarán todo a la directora de la escuela.

**[UNIDAD DE ANÁLISIS 21]** El Sr. Brechard abre el candado y quita la cadena de la verja de la residencia para que Enrique entre a dejar la leña. Dentro, en el taller de costura, las alumnas practican labores de bordado. Susana alerta a las demás de la llegada del “chico de la leña” y algunas alumnas muestran desolación y aflicción en su mirada. Irene aprovecha para enviar a Susana a vigilar una compota de manzana a la cocina que servirá de excusa para que la muchacha acuda al encuentro sexual con Enrique. De forma paralela se muestra a la pareja retozando y la clase de bordado, mientras la risa de Susana se escucha durante toda la acción, sirviendo de colchón sonoro que unifica la acción. Los cambios de planos cortos de agujas e hilos van aumentando el ritmo hasta que la voz de la Sra. Fourneau despidiendo la clase provoca un parón repentino de la actividad, Catalina se pincha uno de los dedos y sangra.

**[UNIDAD DE ANÁLISIS 22]** Un montón de hormigas se arremolinan en la entrada de su hormiguero, con un palo alguien coge a una de ellas y la pone a caminar sobre el libro que está leyendo, un libro en francés, mientras juega con ella. Mediante un cambio de plano se descubre que es Luis quien está leyendo el libro y jugando con la hormiga. Lo que parece una escena llena de ternura se torna siniestramente cruel cuando Luis cierra el libro, aplastando a la hormiga, mientras sonríe y vuelve su mirada hacia la casa. La Sra. Fourneau mira a través de la ventana cómo su hijo vuelve a la residencia después de haber disfrutado de un rato de lectura bajo un árbol en un luminoso día primaveral. Cuando Luis entra en la residencia su madre le regaña puesto que considera que la salud de su hijo no es tan buena como para que pueda salir afuera y que aún no está preparado para tener una vida normal y relacionarse con otros chicos de su edad en un colegio. La Sra. Fourneau muestra en todo momento una actitud demasiado protectora con su hijo y le confiesa que sabe que se ve con una de las internas, pero que “*ninguna de estas chicas es digna de ti*”, mientras sostiene la cara de su hijo con las dos manos para besarle. Le vuelve a recordar que llegará un día en que encontrará una mujer como ella, que le quiera como ella le quiere.

**[UNIDAD DE ANÁLISIS 23]** Teresa entra al comedor, en donde espera Andrea para llevarla a un lugar que no le quiere desvelar. Se trata de un espacio en

la parte baja de la casa, Andrea cierra con llave la puerta tras de sí y llama a otra de las puertas, al otro lado se oyen risas de chicas. Claudia, a medio vestir, les abre la puerta y les invita a entrar. Irene espera dentro y le confiesa que ha hablado con la Sra. Fourneau sobre los encuentros de su hijo con una de las internas, aunque sin confesar de quién se trata. Comienza en ese momento una dura escena de acoso a Teresa, avergonzándola por el oscurantismo que rodea al empleo de su madre, a quien acusan de prostitución mientras la visten con un corsé y la obligan a cantar las canciones de su madre, consistente en un repertorio picante de temas de cabaret. La vejación termina cuando Teresa cae emocionalmente rota y todas escuchan la llamada a clase.

**[UNIDAD DE ANÁLISIS 24]** Las alumnas están en el comedor, Teresa mira con odio a Irene, que se ríe con Andrea mientras se hacen confesiones inaudibles para el espectador.

**[UNIDAD DE ANÁLISIS 25]** Mediante un corte se pasa del comedor al edificio de la residencia de noche, y de ahí al dormitorio de la Sra. Fourneau quien, por primera vez, aparece en camisón y con el pelo suelto. En el dormitorio se ve cómo Teresa se levanta durante la noche para escaparse, pero Irene se da cuenta y se levanta para seguirla. Teresa intenta escapar pero encuentra dificultad para saltar por las ventanas. Irene sale del edificio para vigilar los movimientos de la otra. Antes de irse, Teresa visita a Luis para despedirse. Éste rompe su hucha para darle el poco dinero que tiene ahorrado y le aconseja la mejor puerta para huir. Una vez en el vestíbulo, sin querer roza la cadena de la campana, provocando un estruendoso sonido. Sin embargo, aparentemente, nadie se ha dado cuenta de ello. Teresa continúa su intento de huida pero todas las ventanas de la planta baja están canceladas. Mientras intenta forzar una de las ventanas alguien entra al comedor, asesinándola de forma despiadada, cortándole el cuello mientras se escucha un sonido gutural.

**[UNIDAD DE ANÁLISIS 26]** La tormenta provoca que Irene vuelva dentro de la residencia, cansada de esperar a que Teresa salga, no sin antes comprobar que nadie ha salido del edificio, recogiendo el hatillo que Teresa había tirado por la ventana. Una vez dentro de la casa Irene sigue sin ver a nadie pero encuentra la ventana que había forzado Teresa entreabierta y restos de algo húmedo, así como una huella. Rápidamente emprende su paso hasta el dormitorio de la directora, a la que encuentra despierta.

**[UNIDAD DE ANÁLISIS 27]** El jardinero, el Sr. Brechard, explica cómo es imposible saltar la verja sin escalera ni cuerda mientras que Irene mantiene la afirmación de no ver a nadie salir del edificio. Ambas mujeres mantendrán un tenso diálogo de versiones encontradas. Irene expresa sus sospechas sobre las desapariciones de alumnas, ya que nunca más se vuelve a tener noticias de las chicas escapadas, aunque no sabe exactamente qué puede estar ocurriendo y decide entonces marcharse de la residencia, amenazando a la Sra. Fourneau con contar sus extraños métodos represivos si no se lo permite. La directora responde a las amenazas de Irene retirándole la confianza y las llaves, despojándola de todo poder adquirido.

**[UNIDAD DE ANÁLISIS 28]** La Sra. Fourneau, en el aula que se vio al principio de la película, dicta a sus alumnas un texto sobre Virgilio en una acción muy similar a la del inicio, de hecho Catalina tampoco está escribiendo, la diferencia radica en que ahora Irene y ella están enfrentadas, aunque de una manera sutil. Aun así, la voz titubeante de la directora la delata: todo parece indicar que Irene está ganando la batalla de guerra fría que ha iniciado contra la Sra. Fourneau.

**[UNIDAD DE ANÁLISIS 29]** Las alumnas se encuentran en clase de cocina, la maestra cocinera da permiso a Irene para que abandone la estancia puesto que su tarea ya la ha terminado con éxito. Ella aprovechará para comprobar posibles salidas para su huida, como por ejemplo, la ventana de la cocina. Andrea le ayuda a prepararse, es su cómplice.

**[UNIDAD DE ANÁLISIS 30]** Es la hora de la clase de bordado, la Sra. Fourneau comprueba los progresos (o no) de sus alumnas, al llegar a ella, Irene clava su mirada en la de la directora, obligándole a parar de manera abrupta sus explicaciones.

**[UNIDAD DE ANÁLISIS 31]** La campana, tocada por la Srta. Desprez, llama a las alumnas al comedor. Es la hora de cenar. El rostro de Irene muestra tristeza al ver la silla de Teresa vacía.

**[UNIDAD DE ANÁLISIS 32]** Las alumnas rezan en el dormitorio antes de acostarse. La Srta. Desprez informa a la directora de que todas las internas están

ya acostadas, y ésta le pide que mande bajar a Irene porque quiere hablar con ella. Irene, en vez de ponerse la bata, se viste completamente, lo que llama la atención a la Srta. Desprez, sin embargo Irene alega que tendría frío si bajara tan sólo con el camisón y la bata. La alumna se queda sola por los pasillos, la Srta. Desprez se lo ha permitido presuponiendo que aún sigue siendo la fiel mano derecha de la Sra. Fourneau, puesto que nadie fue testigo de la ruptura con la directora. Irene baja las escaleras pero en vez de entrar en el despacho de la directora aprovecha la ocasión única para intentar escapar. Al igual que Teresa, Irene descubre que todas las posibles salidas están cerradas y es imposible abrirlas. El ruido que hace llama la atención a la directora, la cual sale al vestíbulo mientras Irene huye subiendo las escaleras para intentar volver a entrar en el dormitorio. Ante la ausencia de contestación de sus compañeras y la aproximación de la Sra. Fourneau, Irene entra en pánico y sube a la parte de arriba de la casa para ocultarse e intentar escapar.

La directora entra al dormitorio comprobando que la cama de Irene está vacía, escucha ruidos, por lo que comienza a escudriñar los rincones de la casa intentando descubrir el paradero de la alumna desaparecida. Su búsqueda termina en la buhardilla de la casa, el cuerpo de Irene yace desplomado en el suelo. La Sra. Fourneau intenta, sin éxito, reanimarla, hasta que se da cuenta de que está muerta, tiene sangre en la cabeza y le faltan las manos.

La Sra. Fourneau escucha ruidos en una de las habitaciones de la buhardilla, y se dirige a ella, en donde una sombra parece deambular por dentro. Está a punto de desvelarse el misterio de la residencia. La puerta se abre lentamente, descubriendo a Luis apoyado sobre una mesa en la que hay un objeto que aún no se ha identificado, la Sra. Fourneau no entiende qué está sucediendo. Luis habla y parece que lo hace sobre algo que ha estado construyendo él mismo: *"acércate mamá, mira, ya está, sólo le faltaban las manos, Irene tenía las manos igual que tú, finas pero fuertes, el traje te lo quité cuando decidí hacer, formar una mujer como tú, una mujer... para mí... ya lo tiene todo, pelo rubio como el tuyo... suave... tus ojos, Isabel tenía unos ojos azules iguales a los tuyos, tu siempre has dicho que encontraría una mujer como tú cuando eras joven, y ya la tengo... ¿la ves?"*. Se muestra el rostro putrefacto de un cadáver en descomposición cuando Luis retira la sábana que lo cubre.

El muchacho había asesinado a las internas para crear su propia mujer trozo a trozo, se había tomado de forma literal los consejos de su madre. La Sra.

Fourneau se encuentra descompuesta, sin poder reaccionar, Luis la deja encerrada con el cadáver diciéndole: *"sólo queda que le enseñes a cuidarme, y a quererme... a quererme como tú siempre lo has hecho, háblale mamá... háblale... háblale"*. La película termina con la Sra. Fourneau encerrada con el cadáver gritando a su hijo: *"Luiiiiiiiiis"*.

## 6. 5. Tratamiento audiovisual

A lo largo del análisis que haremos del tratamiento audiovisual también tendremos en cuenta el guión de la película puesto que se han encontrado bastantes diferencias con respecto al producto final audiovisual.

### [UNIDAD DE ANÁLISIS 1]

Un plano general abre la película, es de día. El camino, por el que se acerca una diligencia, está encuadrado en el centro de la imagen. Es un campo abierto. La cámara permanece estática mientras el carruaje se acerca.



En los primeros rótulos que aparecen se puede leer:





La película es completamente española, algo bastante inusual en la época en la que fue rodada ya que, como hemos adelantado en el capítulo dedicado a la historia del cine fantástico-terrorífico español, la posibilidad de rodar películas en esos años residía precisamente en el régimen de coproducción con otros países.

El carruaje gira, saliendo de plano por la parte izquierda de la pantalla, la cámara no mueve su posición a ras de suelo por lo que se ven las patas de los caballos y las ruedas del coche, por corte se cambia de plano. Hasta aquí se mantiene fiel a lo apuntado por el guión.

Resulta curiosa la utilización de un plano subjetivo del conductor del coche de caballos (mostrando las cabezas de los caballos), no tiene mucho sentido ni continuidad narrativa (teniendo en cuenta que tanto la planificación como el montaje se pueden encuadrar dentro del modelo clásico: un montaje transparente basado en la continuidad o *raccord*, en este caso del movimiento, para que no se note la presencia de ese narrador omnisciente que es la cámara) y tampoco vuelve a haber ningún plano subjetivo similar a lo largo del metraje. *A priori*, el único sentido que pueda tener es, quizás, servir de signo de puntuación (una suerte de coma) que haga de transición de ese gran plano general del principio a otro más cercano.

En el guión no aparece tampoco detallado ningún plano subjetivo sino que el carruaje llega directamente a la posada y unos hombres van a ayudar a los dos personajes que se bajan de él, como de hecho ocurre a continuación. Sin embargo, y teniendo en cuenta varias entrevistas a Ibáñez Serrador, en concreto la que

concedió al magazine *Terror Fantastic*<sup>231</sup>, se pueden encontrar, a nuestro entender, similitudes entre su película y varios directores, estilos y filmes. Una influencia directa es, sin duda, la película dirigida por Jack Clayton, *Suspense* (*The Innocents*, 1961), una adaptación de la novela de terror fantástico de Henry James, "Otra vuelta de tuerca" ("The turn of the screw", 1898), publicada en pleno auge de la literatura fantástica. Aunque el argumento no tenga mucho que ver con el de *La Residencia*<sup>232</sup> sí lo tiene la estética, el espacio (esa gran mansión), la época (son similares) o la relación entre los personajes (ambigua). Se trata de una de las obras más impactantes del panorama literario fantástico, no sólo entre sus coetáneos, sino de toda la historia, al tratarse el tema de la ambigüedad desde un punto de vista subjetivo (en concreto la historia está contada desde el punto de vista de la institutriz) que provoca la duda irresoluble en el espectador sobre si lo que ha visto ha sido realidad o imaginación. Por tanto, dicho plano parece ser más un homenaje a esta película como demuestran estos dos fotogramas extraídos del inicio de cada una de ellas:



Fotograma de *La Residencia*



Fotograma de *Suspense*

La diligencia mantiene la dirección de movimiento y en el siguiente plano la cámara ya no se encuentra a ras de suelo, por fin se puede ver el lateral del carruaje. Este plano es importante porque las ciudades que aparecen rotuladas en

<sup>231</sup> Anónimo: "Entrevista a Narciso Ibáñez Serrador". *Terror Fantastic*. Número 11. Agosto de 1972. Pág. 17.

<sup>232</sup> La historia de Henry James cuenta cómo una institutriz será la encargada de dos niños en una gran mansión. Los niños habían sido cuidados anteriormente por otra institutriz, ahora fallecida. La nueva comienza a descubrir la extraña relación que mantenían la antigua institutriz, el criado y un ayudante entre ellos y con los niños, dejando entrever ciertos abusos. La mujer entrará en una espiral en la que ya no sabrá distinguir la realidad de lo imaginario.



la diligencia suponen la localización geográfica en la que se va a desarrollar la historia. También supone una ubicación temporal puesto que el sistema de transporte y las ropas de los personajes hacen pensar en una fecha aproximada situada a finales del s. XIX o principios del s. XX. De hecho en la documentación remitida al Ministerio de Información y Turismo se especificaba que la fecha en la que se desarrollaba el filme era esa precisamente.

En la diligencia se puede leer: MENSAGERIES DU LA PROVENCE y las ciudades que conforman su recorrido: AVIGNON-AIX-MARSEILLE-TOULON. De ella bajan, según el guión, “*un hombre de cincuenta y tantos años sereno y bien vestido*”, Pedro Baldie (interpretado por Tomás Blanco), acompañado de una muchacha de



dieciocho años, Teresa Gravin (interpretada por Cristina Galbó), “*guapa y dulce*”. El hombre, en plano medio largo, pregunta si se encuentran en Le Beausset, un pueblecito de la Provenza francesa, y pide que le descarguen el equipaje mientras le da una tarjeta a otro de los pasajeros de la diligencia, el cual seguirá su camino dentro de ella, diciéndole “*su casa*” en forma cordial, dando a entender que han establecido cierta relación y confianza durante el trayecto.

Aquí se encuentra una de las primeras diferencias con respecto al guión, las escenas fueron rodadas, pero no se incluyeron en el montaje final<sup>233</sup>. En el guión se relata una escena en la que el hombre pregunta a varios personajes de la posada en la que se hospedan antes de continuar su camino. El hombre pretende llevar a la muchacha a una residencia anunciada en el periódico, el tabernero le advierte de que esa residencia es conocida por su ausencia de tacto para tratar a las chicas internas, que las gentes se refieren a ella como “*el reformatorio*” y le aconsejan que no meta a la muchacha “*en... esa... residencia*”. En las fotos del rodaje a las que hemos tenido acceso<sup>234</sup> se muestran imágenes pertenecientes a dicha escena.

<sup>233</sup> El propio Ibáñez Serrador cuenta, en una presentación en vídeo de sus películas, en la I Edición del Festival de Cine Fantástico de Monforte de Lemos (Lugo), en agosto de 2014, cómo Lilli Palmer le aconsejó eliminar algunas escenas que, a su juicio, no aportaban ninguna información relevante a la película y podrían causar una pérdida de ritmo cinematográfico.

<sup>234</sup> Fotos del rodaje de *La Residencia* pertenecientes al archivo personal de Narciso Ibáñez Serrador.



Tras esta acción, el guión se mantiene bastante fiel al texto audiovisual final. Después de la escena de la llegada de los personajes a La Provenza, mediante un corte, se ve un plano general de los exteriores del edificio de la residencia, es de día, está despejado y soleado. Parece que la forma habitual de presentar los espacios exteriores será a través de grandes planos generales



con la que *Rebeca* comienza hace referencia a una mansión, Manderley, confirmando explícitamente la importancia de la casa en la historia. El plano con el que Hitchcock presenta *Rebeca* resulta bastante similar también: en un plano general, una finca rodeada de árboles y de día.

El nombre de Lilli Palmer es el primero de los nombres del reparto artístico, ella es la protagonista principal, tras él aparece el título de la película: *LA RESIDENCIA*.

Un hombre les abre la puerta de hierro principal que separa la finca de la residencia del resto. Mientras la diligencia avanza los créditos del filme van apareciendo, superpuestos en la imagen. La disposición en la diligencia es curiosa, los dos hombres van delante y la muchacha detrás, sola, es ella la que está



siendo llevada, parece que obligada. El *leitmotiv* musical, que va a repetirse durante toda la película, acompaña ahora la llegada de los personajes a la casona.

La entrada de la diligencia por el camino recuerda, de nuevo, a la película de Jack Clayton, el personaje de la institutriz es llevado hasta la mansión a través de la finca en la que se encuentra la casa.



Fotograma de *La Residencia*



Fotograma de *Suspense*

Los personajes descienden del carruaje, la cámara se ha acercado pasando de un plano general a un plano largo, pero más cercano, la historia está a punto de comenzar. Sin que la música cese, el hombre pide al jardinero que les ha abierto la entrada de la residencia, que les anuncie. Todos entran. Mediante un corte y sin terminar de ver cómo los personajes penetran en la casa, la cámara vuelve al plano en el que la diligencia recorría el camino hacia la casa, pero esta vez la diligencia se dirige hacia el espectador, en dirección a la verja de salida de la finca. El conductor sale del recinto y el hombre que abrió la verja se queda dentro, cerrando las puertas.

Ibáñez Serrador siempre se caracterizó por poseer un sutil y fino sentido del humor; de hecho, el plano en el que aparece su nombre sobreimpresionado, como director de la cinta coincide justo con el momento en el que el jardinero cierra la puerta con una cadena y un candado, para resaltar aún



más el concepto de encierro y que la huida es bastante complicada. El director acerca la cámara hasta colocarla en un primer plano de las manos cerrando el candado, por su tamaño parece complicado forzarlo. La idea queda fortalecida por el potente efecto de sonido del candado al cerrarse. La sobreimpresión del nombre de Ibáñez Serrador presenta al director como único responsable del encierro que el espectador va a presenciar (o a vivir, dependiendo del grado de empatía y de identificación con la historia), por tanto, no es casual que el último rótulo esté presentado de esta forma, como anticipo del dominio narrativo que Chicho demuestra del relato audiovisual, sobre todo a la hora de plantar elementos que a lo largo de la narración van a ir creciendo y germinando.

Esa técnica narrativa, como ya hemos apuntado basada en la anticipación de determinados elementos, la tomó Chicho de uno de sus escritores favoritos: *"O'Henry da en todos sus cuentos una importancia fundamental a los finales sorpresivos con los que remata sus narraciones. Un buen final, un final inesperado, es garantía de éxito en toda narración corta. Los guiones televisivos son, al fin y al cabo, narraciones cortas, por eso también en ellos los remates sorprendentes aseguran el impacto en el público y un alto porcentaje del éxito del guión"*<sup>235</sup>. O'Henry inspiró al director para dotar a sus obras de un inesperado "giro final" que posteriormente se convertiría en una de las marcas más características de su obra.

## [UNIDAD DE ANÁLISIS 2]

Se inicia con un plano general (minuto 5) en el que se ve frente a la cámara un aula llena de chicas<sup>236</sup>, tomando un dictado. En el guión se describe la clase de la siguiente manera: *"Visten pobremente. A pesar del desaliño y la general palidez de desnutrición, las hay atractivas, pero en la mayoría predomina el mal aspecto"*. En cámara, las internas se muestran con ropajes en tonos marrones, grises, blancos, negros, pero jamás un color chillón o llamativo, es la forma visual de transmitir esa austeridad a la que las chicas están sometidas, de hecho, los ropajes de ninguna destacan sobre los de las demás, de tal forma que quede clara también la hegemonía de las alumnas dentro de la residencia, independientemente de la situación social a la que pertenezcan fuera de ella.

---

<sup>235</sup> Aguilar, Carlos (Coord.) (1999): op. cit. Pág. 237.

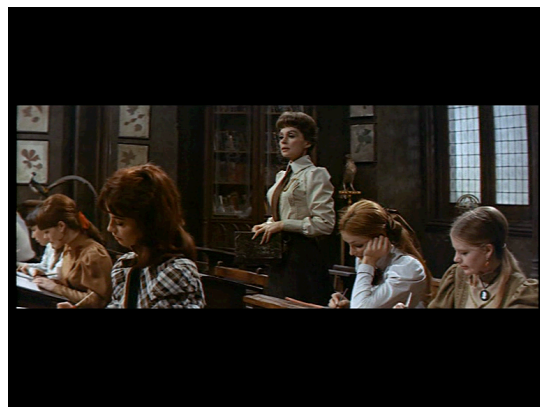
<sup>236</sup> Dieciocho alumnas en total, según el guión original, de edades comprendidas entre dieciséis y veintidós años.



La persona que dicta es una mujer de unos cuarenta años, se presenta de espaldas a la cámara, sentada, muy recta; su peinado, un moño, adelanta el carácter austero y rígido del personaje y su posición con respecto a las alumnas (a parte de estar de espaldas su cabeza se sitúa por encima de las cabezas de las alumnas) le otorga una posición de poder sobre ellas. En el guión es descrita como *"una mujer ardiente que lucha por demostrar lo contrario"*, adelantando esa personalidad reprimida que posteriormente se desarrollará durante la narración. Sin que haya un corte, la mujer se levanta (de espaldas al espectador) y continúa el dictado paseando por entre los pupitres, la cámara sigue su movimiento. Está dictando un texto sobre la vida de Molière, lo cual indica la intención, por parte de la mujer, de ilustrar a sus alumnas e inculcarles cultura general.



Hasta el minuto 5:58 no se nos desvela el rostro de la mujer, dilatando el misterio, es Lilly Palmer, ya se ha adelantado su presencia como actriz principal en los créditos, interpreta al personaje de la directora de la residencia, Sra. Fourneau. La presencia de la actriz hace recordar otra de las influencias de este filme es la película



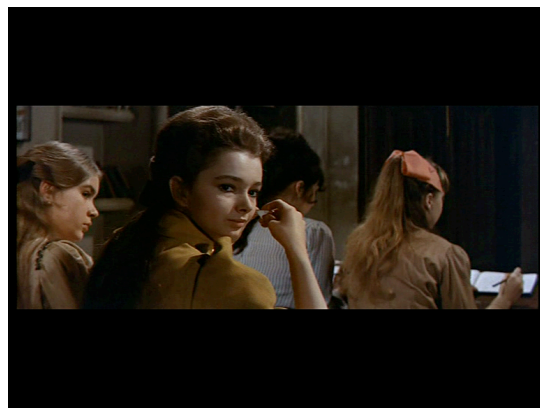
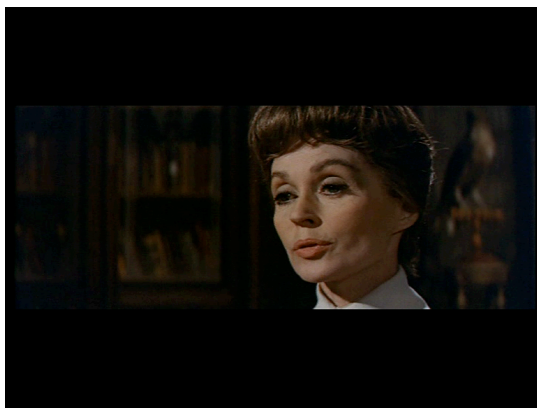
*Corrupción en el internado (Mädchen in Uniform, 1958)*, de Geza von Radvany, película en la que Lilli Palmer interpreta a Elisabeth von Bernburg, la maestra de la

que enamora el personaje de Romy Schneider, Manuela von Meinhardis, una alumna de un internado<sup>237</sup>.

Cuando se va a sentar en un pupitre vacío, al fondo de la clase, la cámara realiza un corte hacia el personaje ya casi sentado. También hay un *raccord* de mirada cuando la Sra. Fourneau clava su vista en una de las alumnas y el plano muestra la alumna en cuestión.



La Sra. Fourneau llama la atención a una de las alumnas, Catalina Lezier (de veintidós años según el guión), quien le devuelve la mirada con desdén, respondiendo con soberbia e insolencia. Para marcar este enfrentamiento, la cámara se acerca al rostro de la directora mediante un primer plano de ella, y establece un diálogo visual acorde al lingüístico que están manteniendo ambos personajes ya que la alumna también es filmada mediante un plano más corto.



---

<sup>237</sup> Que a su vez es un *remake* de *Muchachas de uniforme* (*Mädchen in uniform*, 1931) dirigida por Leontine Sagan y basada en la obra "La niña Manuela", ("Das mädchen Manuela", 1930), de Christa Winsloe.

Chicho muestra la reacción del resto de compañeras mediante varios planos continuos en el que las alumnas se intercambian gestos de sorpresa. Mediante esta reacción el espectador se hace una idea del nivel de osadía que encierran las palabras y la actitud de Catalina al desafiar a la directora del internado. La cámara pasa a un contrapicado más general para mostrar a Catalina en primer término y tras ella, de pie, a la directora anunciándole el futuro castigo que le espera. Mediante el plano contrapicado se muestra la supremacía de la directora. En este plano la cámara muestra, a la derecha del mismo (el sitio en donde supuestamente tiene más peso el objeto encuadrado<sup>238</sup>) al personaje de Isabel Delorme, que luego será la primera interna, de las que el espectador ha tenido un conocimiento más directo (las otras internas desaparecidas no han sido mostradas en pantalla por tanto la conexión emocional y la empatía no pueden ser similares), de la cual se muestra el asesinato.

Los cambios de plano vienen motivados por las miradas y movimientos; como ya hemos adelantado, la cámara muestra el momento más desafiante de Catalina: un plano picado encuadra a Catalina en la parte derecha del mismo, aunque bien es cierto que su disposición es más cercana al centro, pero al ser el único personaje que mira a



la cámara su peso aumenta. La cámara se sitúa mostrando parte de la cabeza de la directora, se podría hablar de un plano picado semi-subjetivo en el que está claro quién es el personaje de mayor poder: la directora.

Ante el desafío de Catalina la directora se sonríe y sigue caminando mientras dice: *"veremos quién tiene razón"*. En ese momento se presenta a otro de los personajes importantes, Irene Toupin, a quien la directora le encarga "acompañar" a Catalina al cuarto de castigo. Irene es presentada de pie, a la misma altura que la directora, es la única alumna a la que se ha presentado de pie, las otras se

---

<sup>238</sup> De manera general, y siempre teniendo en cuenta el sistema de lectura occidental (de izquierda a derecha) el objeto/elemento/personaje encuadrado en la parte derecha del plano adquiere un peso mayor en la connotación de la importancia de los elementos del mismo precisamente por esa orientación de lectura.



mantienen sentadas, de esta forma se está haciendo una distinción comparativa con respecto al resto, dejando claro quién es la mano derecha de la directora. Ambas mujeres van peinadas y vestidas de manera muy similar, incluso llevan corbata y mantienen la misma actitud fría y dominante con respecto al resto de personajes. Poco a poco se irá vislumbrando el tipo de relación que mantienen.

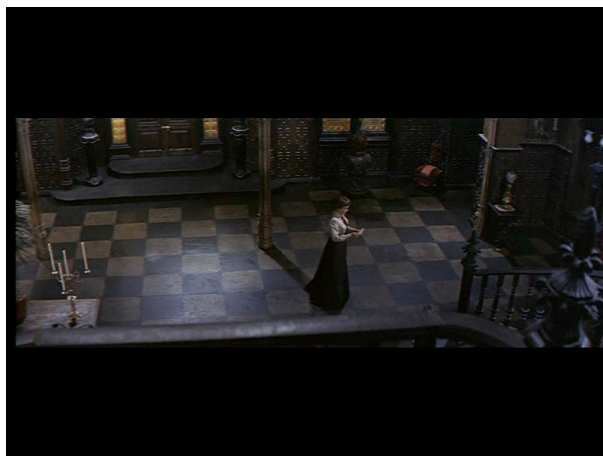
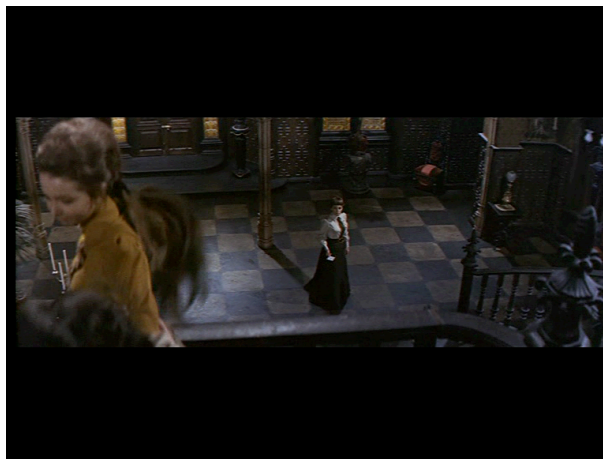
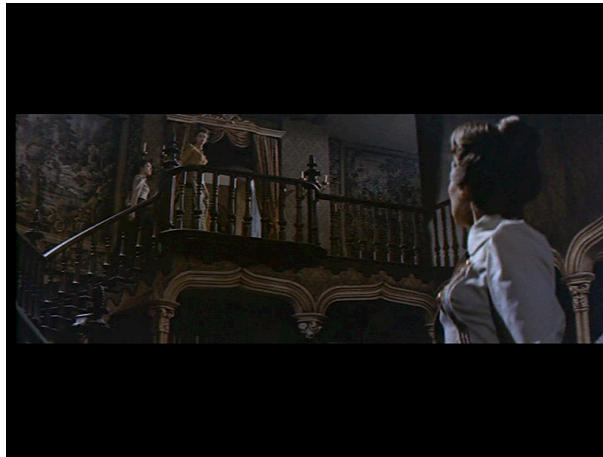
Irene sale de la clase con Catalina, cogiéndole del brazo con aires de dominación y rudeza, casi zarandeándola, la cámara les sigue, mediante el recurso de voz en *off* se escucha a la directora que sigue dictando. Cuando las internas llegan a la puerta entra a la clase la Srta. Desprez, ayudante de la directora, una mujer de unos sesenta años de la que en el guión dice que *"aunque fría y seria no impone el mismo respeto que la Sra. Fourneau"*, va vestida con traje completamente negro del que sobresale un cuello de camisa blanco, también peina un moño. Sin que haya un corte, la cámara sigue a la ayudante, que lleva una nota para avisar a la Sra. Fourneau (a la que se vuelve a ver de espaldas a la cámara dictando de nuevo) de la llegada de Pedro Baldie y Teresa Gravin. La directora anuncia a las alumnas que la Srta. Desprez continuará dictando en su lugar. Cuando la directora se pone de pie para abandonar el aula las alumnas hacen lo propio para mostrar respeto a su profesora. Ibáñez Serrador mantiene al personaje de la Srta. Desprez de espaldas mientras la directora sale de la clase, impidiendo ver qué alumna no se ha levantado para despedir a la directora, la cámara sigue a la directora hasta la puerta y en ese momento, manteniéndose de espaldas, dice: *"¿Le cuesta tanto trabajo ponerse de pie, Srta. Nouel?"*. Inmediatamente el espectador es consciente de la capacidad de la Sra. Fourneau de dirigir una residencia de ese calibre, mostrando firmeza y disciplina que las alumnas acatan la disciplina sin rechistar; la que protesta es castigada sin piedad y, por si fuera poco, la directora muestra dotes casi sobrenaturales al ser capaz de advertir un comportamiento inadecuado aun estando de espaldas. En ese momento se produce un corte y se muestra el plano largo de las alumnas (ahora se visualiza perfectamente la austeridad de los ropajes y sus colores) para ver cómo Susana Nouel (dieciocho años) se levanta, apurada y pidiendo disculpas. Hasta este momento la cámara había seguido el movimiento de los personajes sin cortar, era necesario este plano para incidir en esa capacidad casi sobrenatural de la directora de intuir comportamientos inadecuados de sus alumnas. Si hubiese habido un corte, el espectador podría albergar la duda sobre si en algún momento la directora hubiera mirado, pero mostrándolo en un semi plano-secuencia (no puede decirse

que se trate de un plano-secuencia ya que la acción está conformada por otro tipo de planos) no cabe tal posibilidad.

No se puede pasar por alto otro detalle: ninguna de las alumnas, salvo Irene, viste corbata, se trata de otra manera de equiparar el peso de ambos personajes con respecto al resto. Mediante otro corte, la cámara muestra un plano corto del rostro de la directora volviéndose hacia sus alumnas, con una media sonrisa que delata la satisfacción que siente al recibir el respeto de la alumna a la que acaba de llamar la atención. Sin mediar palabra abre la puerta de la clase, y sale.

### **[UNIDAD DE ANÁLISIS 3]**

Manteniendo el *raccord* de movimiento, mediante un corte se cambia de acción. El director ya ha presentado a la disciplinada directora, a su mano derecha, a la alumna rebelde y a la ayudante de la directora. La Sra. Fourneau sale de la clase y se muestra un nuevo espacio de la casa, el vestíbulo, mediante un plano general quedan claras las dimensiones de la misma, que ya se habían insinuado con el plano general de los exteriores de la misma mientras la diligencia avanzaba hacia la puerta. La cámara sigue, sin corte, el movimiento de la directora, que avanza hacia ella, de frente. En *off* se mezcla la voz de la Srta. Desprez dictando y las palabras de desdén que Catalina ofrece a Irene mientras ésta se la lleva obligada al cuarto de castigo. En un momento del movimiento, la cámara se coloca en un contrapicado, situando a la Sra. Fourneau a la derecha del cuadro en plano medio largo, justo cuando la voz de Catalina llama la atención de la directora y, trazando una línea recta de la dirección de la mirada hacia la esquina superior izquierda del cuadro, a Irene y Catalina en la parte superior de las escaleras, en un plano general. Catalina se gira y muestra un gesto desafiante hacia la directora. La cámara, mediante un corte, muestra entonces la visión de Catalina y se ve a la Sra. Fourneau en plano general picado.



El último fotograma muestra la tremenda soledad a la que se ve sometida la directora del internado, a pesar de su enorme poder y de la presencia de su hijo, que se revelará más adelante.

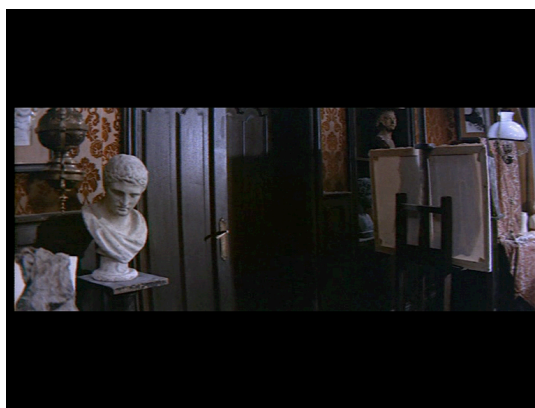
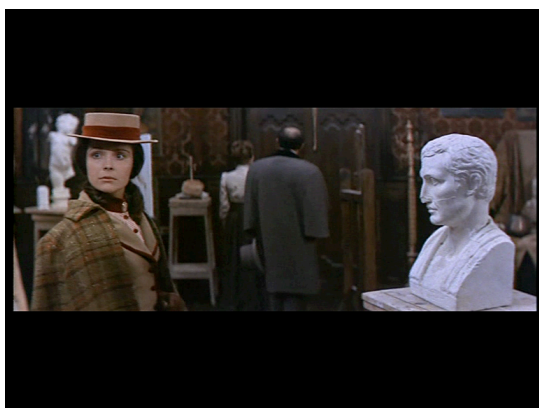
Mediante un corte se vuelve a mostrar a la directora avanzando hacia la cámara, entrando en la biblioteca, en donde esperan Pedro Baldie y Teresa Gravin para solicitar el ingreso de la muchacha en la residencia. Cuando la directora pregunta si él es familiar se produce un titubeo al decir "*soy muy... muy amigo de su madre*" que incita a pensar que existe una omisión de información, concretamente la referida a la relación del Sr. Baldie con la madre de Teresa.

Una de las principales diferencias con respecto al guión es que en el filme no se explicita nunca el nombre de la directora, el cual sí aparece en el texto: Enriqueta, un nombre muy potente en cuanto a sonoridad que en la película se obvia, quizás por intentar mantener la distancia emocional del espectador con respecto al personaje. El director no quiere que sintamos empatía por ella, quiere que tengamos el mismo respeto que las alumnas tienen.

La directora invita a los dos personajes a ver la casa y mediante un corte se cambia a la siguiente acción.

#### **[UNIDAD DE ANÁLISIS 4]**

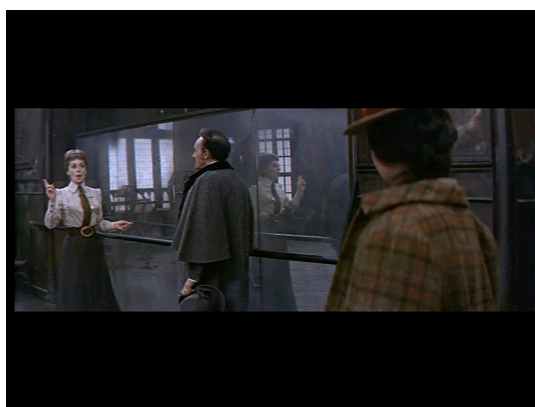
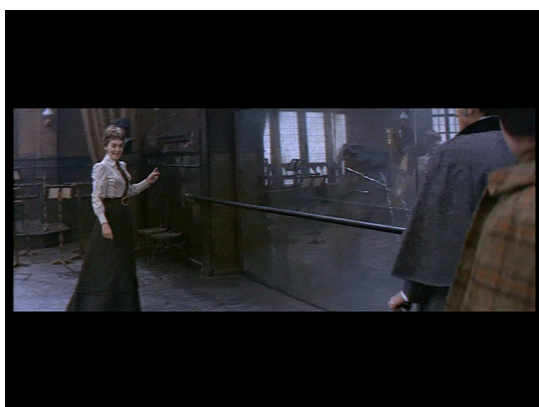
La cámara se sitúa en un plano general en ligero picado, dejando ver el espacio que la directora ofrece a su futura alumna. La primera dependencia que muestra la directora es la "*sala de pintura, dibujo y escultura*", y justo en el momento en el que termina de decir la palabra "*escultura*" se muestra en primer término un busto escultórico a medio hacer, parece un trabajo de clase. En la sala también pueden verse óleos y paletas. La escena contiene su primer corte cuando un sonido fuera de campo del rechinar de una puerta provoca que Teresa se de la vuelta con cara de sorpresa. El contraplano muestra la puerta que Teresa está mirando cerrándose sin que se sepa quién hay tras ella. La música apoya en todo momento la emoción asociada con el misterio.



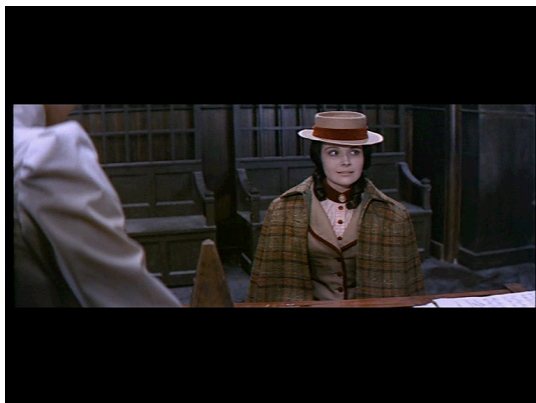
La cámara vuelve a un primer plano de Teresa, con el fondo desenfocado. Tan sólo se enfoca cuando Pedro Baldie pronuncia su nombre, "Teresa", y ésta se da la vuelta para continuar la visita.

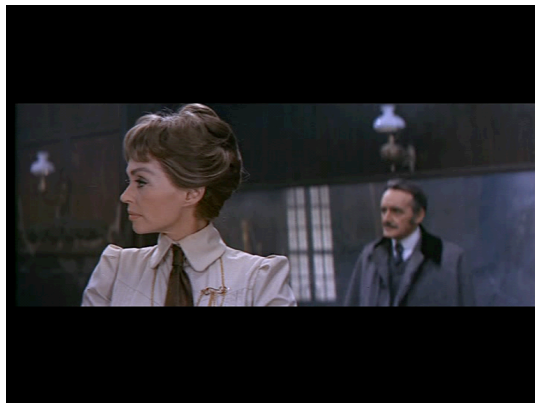
Los tres personajes salen del aula de dibujo y caminan por el pasillo. Mediante un *travelling* de seguimiento la cámara muestra el largo pasillo, provocando precisamente esa sensación en el espectador de enormidad de la casa. En todo momento se escucha la banda sonora que recuerda a una caja de música. Las estancias son presentadas en plano general y sin cortes, de tal manera que el espectador tiene una idea bastante precisa de las dimensiones de las estancias así como de su disposición en la casa, esto será importante para que el espectador no se pierda en la secuencia final.

La siguiente estancia será el aula de música en donde las alumnas practican danza frente a un gran espejo. La austeridad hace mella en la residencia y se nota en la escasez de mobiliario en las aulas y, sobre todo, en desperfectos tales como que el espejo esté roto, algo en lo que no se repara en un primer momento puesto que si, se realiza el visionado al ritmo normal de la película, la atención se centra en la directora, que está explicando, y el personaje de Pedro Baldie se acerca con su cuerpo, tapando la zona afectada, disimulando el desperfecto.



Mediante el desenfoque de la Sra. Fournieu y Pedro Baldie la cámara centra la atención en Teresa, a la que sigue en un plano medio cuando ésta se dirige hacia el piano. Mientras la directora comenta que *"estos ejercicios un tanto violentos contribuyen notablemente a mantener un alto nivel moral"*. Teresa se ha sentado en el banco del piano y justo en el momento en el que la directora termina su frase Teresa interrumpe la conversación, demostrando sus dotes como intérprete de piano. Pronto se conocerá cómo el tipo de alumnas que llegan a esa residencia no pertenecen a la clase social que permite aprender a tocar el piano, por eso Teresa es especial desde el principio. Un corte muestra el contraplano de Teresa cuando la directora está hablando con ella, en picado puesto que la Sra. Fournieu se encuentra de pie y la futura alumna continúa sentada. De nuevo, un sonido fuera de campo, y la ayuda de la banda sonora musical, provocan el repentino cambio de mirada de Teresa hacia el lado derecho del plano. Un *raccord* de mirada provoca el cambio de plano, la cámara realiza un *zoom* rápido (que acentúa la sensación de extrañeza y, a la vez, hace centrar la atención de manera exagerada) hacia el cristal abatible que se encuentra, sobre la puerta, una mano de dueño o dueña desconocido (en teoría es una residencia sólo de señoritas) mueve el cristal para poder observar lo que ocurre dentro, intentando que no se le descubra. Un contraplano en primer plano del rostro inquieto de Teresa continúa el diálogo visual. El gesto de Teresa es tan evidente que en el siguiente contraplano se muestra a la Sra. Fournieu y a Pedro Baldie dirigiendo su mirada al mismo sitio, sin llegar a saber quién les observa.





La Sra. Fournieu se gira de nuevo hacia Teresa para preguntarle si le pasa algo, la futura alumna, aún con el rostro desenchajado dice que no, baja la cabeza y sigue mirando de reojo a la puerta.

Mediante un corte directo los personajes cambian de espacio, ahora se encuentran en el invernadero. La razón por la que la directora le muestra todas las dependencias es para demostrar una riqueza que realmente no existe. Aunque se ven muchas aulas y de muy diversas materias la verdad es que todas tienen cierto aire vetusto y desaliñado, todo mantiene una tonalidad cromática similar, nada destaca. La idea de austeridad se desprende de la puesta en escena. El *travelling* continúa sin abandonar a los personajes, esta vez a través de su paseo por el invernadero mientras la directora ensalza las bondades de Margarita Chalgrin como bióloga reputada y antigua alumna de la residencia (el espectador no sabe si es verdad o mentira la afirmación, simplemente es observador de la forma de vender la residencia por parte de la directora quien, a parte de mostrar la riqueza de las estancias, también informa sobre el hecho de tener ex alumnas ilustres). De nuevo un sonido fuera de campo interrumpe la conversación, la directora corta su soliloquio mercantil de forma abrupta al percatarse del sonido de una maceta estrellándose contra el suelo del invernadero, se gira para comprobar qué ocurre.

La cámara continúa siguiendo a la directora, la cual vuelve sobre sus pasos para averiguar qué ha ocurrido. Mediante un corte directo se ve una de las macetas caídas y un rápido movimiento de cámara hacia la derecha, sin corte, deja ver algo encorvado que se esconde tras las mesas de jardinería. Un



corte muestra el rostro en primer plano de la Sra. Fourneau, su gesto, enmarcado por unas plantas que rodean su rostro (desenfocadas puesto que el centro de atención es ella), parece indicar que lo que ha visto es algo conocido por ella, aunque no por los otros dos personajes, a juzgar por su mezcla de enfado y decepción ante una conducta que parece repetitiva (más adelante el espectador comprueba, de hecho, que efectivamente se trata de una conducta repetitiva).



La directora sale del invernadero algo nerviosa, comentando que ha debido ser el viento el que ha provocado que la maceta se cayera al suelo, a la vez que invita a sus acompañantes a continuar la visita por el edificio. Este comportamiento intentando ocultar la realidad a los ojos de los demás será recurrente y formará

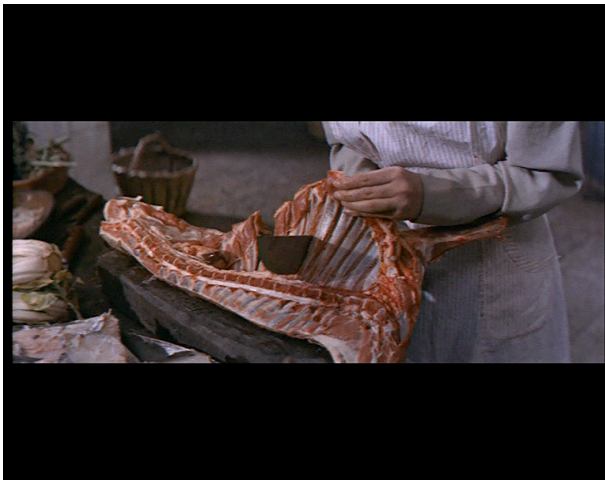
parte de su personalidad hasta el punto de provocar una represión emocional en ella.



Los tres personajes salen al exterior, mientras que la directora comenta que *"en primavera nuestro parque es uno de los más bellos de Provenza"*, se trata de la primera vez que se explicita verbalmente la ubicación de la residencia, al principio de la película el espectador tiene que observar los rótulos de la diligencia para saber en qué



lugar se encuentra. Teresa es adelantada por los dos adultos y gira su cabeza, sospechando que algo raro ocurre o que ese alguien, de quien sólo pudo alcanzar a ver la mano, sigue tras ellos.



Mediante un corte directo se pasa a otra estancia, la cocina. Para presentarla, se muestra un primer plano de una mujer, a la que sólo se le ven las manos, troceando unas costillas con un gran cuchillo. Es curioso observar y descubrir todas las pistas que el director está dejando durante el metraje, ningún plano es superfluo y todo está medido y destinado a

provocar un determinado clímax emocional a base de la suma de los acontecimientos.

Sin corte, el plano se abre y se ve cómo los personajes llegan a la cocina. La directora continúa la explicación de cómo las alumnas también reciben clases de cocina (en ese momento una alumna cruza el plano con una fuente de comida). Sin que exista un corte los personajes abandonan la cocina por otra puerta diferente. En ese momento la directora está comentando las edades de las internas: van desde quince a veintidós años.

Para cambiar de espacio la cámara cambia de plano mediante un corte: la directora se dirige a Teresa para comentarle que pronto encontrará ahí nuevas amigas [Este diálogo no se encuentra en el guión original].

Por último les muestra el comedor mientras apunta que *“podría también enseñarles la sala de lectura, la de labores... pero temo fatigarles. ¿Quiere que veamos los dormitorios?”* aunque el Sr. Baldie no lo considera necesario. Los personajes continúan avanzando en silencio mientras la cámara les sigue por detrás, mostrando sus espaldas. Un nuevo sobresalto atrapa al espectador, Teresa se para en seco y toca deliberadamente la campana (se trata de otro elemento de adelanto de los futuros acontecimientos) con la que se avisa a las alumnas que la cena está servida y los dos personajes adultos se giran; la acción se interrumpe y la reacción de la directora es completamente inesperada: ignorando el ruido de la campana, la Sra. Fournieu le pregunta por su edad; Teresa, de espaldas al espectador, responde que dieciocho. La siguiente pregunta consiste en saber si ha ido alguna vez a un instituto. Ante la negativa de Teresa, la Sra. Fournieu se sonríe, se gira en actitud casi seductora y continúa su camino; la cámara les sigue, de nuevo todos los personajes están de espaldas. Al llegar a las escaleras del vestíbulo baja una de las criadas, María, a la que la directora le encarga preparar la merienda para Teresa, mientras ella y el Sr. Baldie se encargan de cerrar el trato. En tono casi juguetón le dice a la criada *“acompañe a la Srta... ¿Gravin? al comedor”*, sonriendo a la nueva alumna. La directora demuestra no sólo sus dotes para vender la residencia sino para ganarse a la futura nueva alumna y, no hay que olvidarlo, cliente, recordando su nombre y derrochando dotes de buena anfitriona invitándola a merendar.

La cámara continúa, sin que haya cortes, siguiendo a los personajes que han quedado, Pedro Baldie y ella, que se encargarán de concluir los detalles para que Teresa pase a formar parte de las internas de la residencia.

## **[UNIDAD DE ANÁLISIS 5]**

El Sr. Baldie y la Sra. Fournieu se dirigen al despacho de ésta para ultimar los detalles. Aquí podemos encontrar una gran diferencia con respecto al guión puesto que ese diálogo lo mantienen estando Teresa presente, mientras que en la película la muchacha no está. Es en la biblioteca en donde la directora de la

residencia pregunta a su futura alumna por sus antecedentes educativos y Teresa le contesta que asistió al colegio de los siete a los doce años, sin embargo en la película se ha eliminado ese pasado. La Sra. Fourneau hace pasar a María a la biblioteca y llevarse a Teresa para que meriende.

El plano cambia mediante un corte justo en el momento en que la directora termina la frase "*¿nombre de los padres?*". Ahora la cámara muestra el contraplano de Pedro Baldie, se encuentra sentado y con una expresión entre sorprendido y reticente a dar la respuesta solicitada. El peso de la escena continúa sosteniéndolo la Sra. Fourneau, quien sigue ocupando el lado derecho del encuadre. El Sr. Baldie, tras hacer una significativa pausa, realiza un rodeo al dar la respuesta, evitando contestar el nombre del padre: "*la madre se llama Violeta Gravin... es... una buena amiga mía, ya se lo he dicho*". La Sra. Fourneau parece acostumbrada a este tipo de asuntos delicados y le responde diciéndole que "*una de nuestras normas es conservar la más absoluta discreción sobre los familiares de las internas*". Gracias a este diálogo el espectador tendrá constancia de una serie de datos: que la (teórica) razón por la que Teresa es internada es porque su madre no puede atenderla debidamente, que el establecimiento les ha sido recomendado y, por último, las condiciones de pago y registro de Teresa como alumna. El diálogo verbal se apoya en un diálogo visual que, mediante una serie de planos y contraplanos, articula la escena, en la cual la directora siempre ocupa el lado derecho de la pantalla.

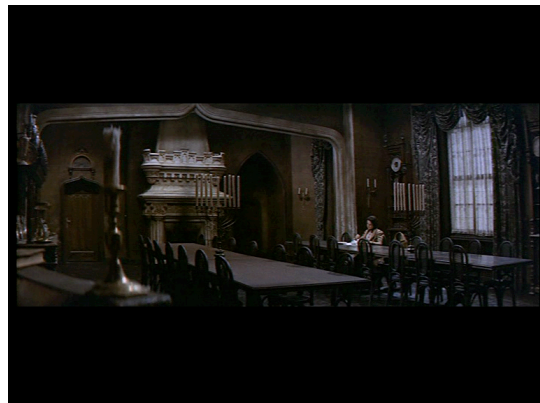
Tras efectuar el pago, la Sra. Fourneau se levanta para guardarlo, y la cámara sigue su movimiento, de nuevo los personajes se mueven dentro del encuadre sin que exista ningún corte. Mientras abre un armario para guardar el dinero, la directora explica al Sr. Baldie cómo la residencia se ha especializado en educar a jóvenes de "*carácter... digamos... difícil*". Para apoyar la fuerza de esta afirmación el personaje se detiene completamente, mira directamente al otro personaje y apoya sus manos en una silla. La directora adopta un rol más dramático cuando explica al Sr. Baldie que "*muchas de ellas provienen de hogares donde no se lleva una vida demasiado... ejemplar y ahora sólo es posible devolverlas al buen camino tratándolas con el mayor rigor y severidad*". Su exposición es reforzada por la cámara al acercarse hasta llegar a un plano medio largo del personaje. Durante esta acción se escucha en todo momento el *tic tac* de un reloj.



No hay respuesta del Sr. Baldie, la cámara, mediante un corte, muestra el comedor. Se ha producido, por tanto, un cambio de escenario y de secuencia.

#### [UNIDAD DE ANÁLISIS 6]

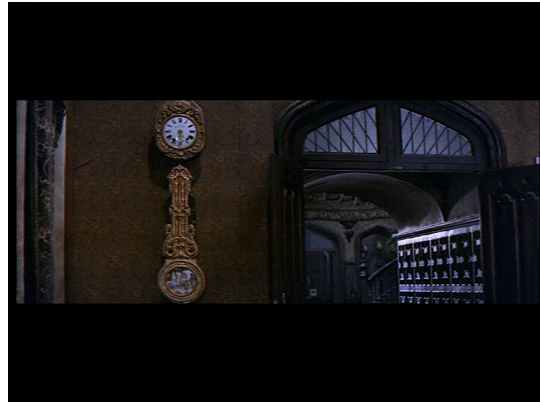
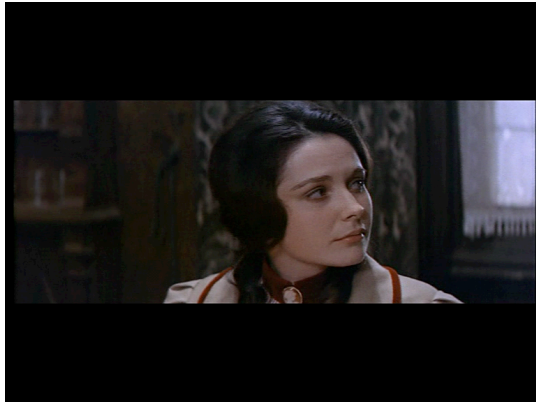
Se muestra ahora una acción corta, destinada a hacer notar la situación de Teresa en el internado. Es nueva, se encuentra sola, el gran plano general del comedor vacío muestra eso. El director consigue crear un vínculo emocional del espectador con el personaje al provocar el lazo empático entre ambos mostrando a Teresa como



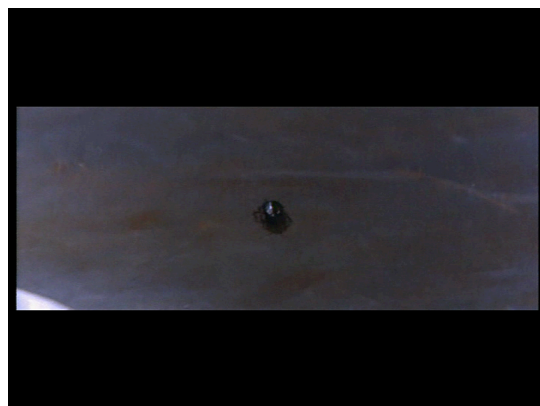
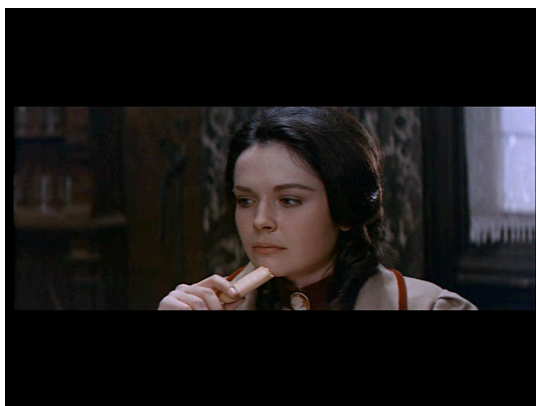
un ser frágil e insignificante en un lugar que no parece el suyo. Como si de una extensión de la acción anterior se tratara se escucha también, aunque resulta menos evidente, el *tic tac* de un reloj.

El plano se acerca para dejar ver cómo toma la leche del tazón (sorbe algo, se intuye que puede ser leche pero no se muestra) mientras, en *off*, se escucha el sonido de un piano, todo apunta a que es la hora en la que las alumnas se encuentran en clase de danza. El hecho de estar ella sola merendando y el resto de alumnas en clase puede sembrar una duda en el espectador: probablemente la invitación a merendar formara parte solamente de la estrategia de la directora para ganar una nueva alumna, no parece que las alumnas merienden todos los días, de

hecho, la criada advertirá más tarde a Teresa de que la cena suele ser escasa. De nuevo se refuerza la idea de la austeridad de la institución. El sonido repentino del reloj de la sala llama la atención de Teresa, provocando el cambio de plano por corte.

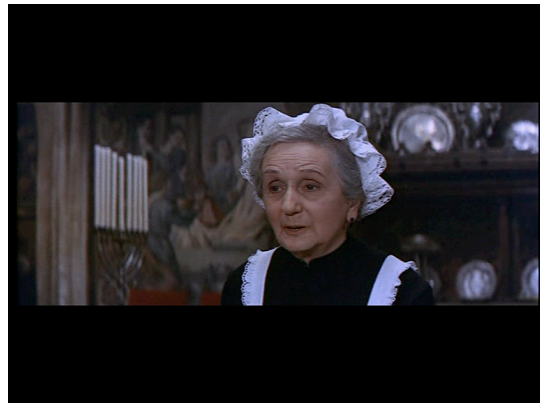


Ese sonido del reloj provoca que Teresa levante la cabeza del cuenco de leche y empiece a escudriñar la habitación, moviendo sus ojos. La cámara mantiene el primer plano de la muchacha, mientras come un bizcocho. Teresa entonces baja la vista y su rostro cambia completamente al ver una cucaracha acercándose hacia ella. [Debemos apuntar que el insecto no se encuentra en el guión original de la película].



La cucaracha provoca un gesto de asco en Teresa, que arremete contra el inmundito insecto lanzándolo al suelo con la servilleta, sin tocarlo, con un continuo gesto de repugnancia. Parece como si la aparición de la cucaracha adelantara que algo podrido se esconde en esa residencia.

En *off* se escucha el sonido de la puerta abrirse, la música apoya la sensación de inquietud de Teresa al ver cómo una puerta se entreabre. Mediante un corte directo se ve la puerta. Teresa se levanta de la silla, la cámara sigue su movimiento de acercamiento para ver qué hay tras esa puerta. Al llegar a ella una voz interrumpe su búsqueda de respuesta (también se interrumpe la banda sonora, puesto que se vuelve a escuchar el sonido del piano, es como si la muchacha hubiese vuelto a la realidad tras un episodio onírico), "*Señorita*", se trata de María, Teresa se vuelve y la cámara, por corte directo, muestra a la criada preguntando si desea algo más. Mediante un corte se muestra un plano más largo, la criada está tomada, de espaldas, en un plano medio mientras que la chica, que se encuentra más alejada, se presenta en un plano largo, la cámara sigue el movimiento de ambos personajes de vuelta a la mesa, Teresa se sienta diciendo que ha terminado, le sobran unos bizcochos, por lo que María, encuadrada ahora en un plano casi frontal más cercano, le recomienda que los guarde puesto que "*la cena no suele ser abundante*".



#### [UNIDAD DE ANÁLISIS 7]

Las palabras de María en *off* se encabalgan en la acción siguiente que comienza con un encuadre de Teresa en primer plano. En apariencia podría parecer el contraplano del diálogo entre María y Teresa, pero si se observa con atención Teresa no lleva puesta la chaqueta y ahora es de noche (por las ventanas ya no entra luz).



El espectador se da cuenta enseguida del cambio de acción ya que la cámara inicia un *travelling* hacia atrás, abriendo el encuadre, mientras, en *off*, se escucha a una de las alumnas realizando una lectura a la vez que el resto cenan. La cámara se desplaza, gira, y deja ver el salón completo, lleno de alumnas cenando y en otra mesa, presidiendo, la Sra. Fourneau y la Srta. Desprez.

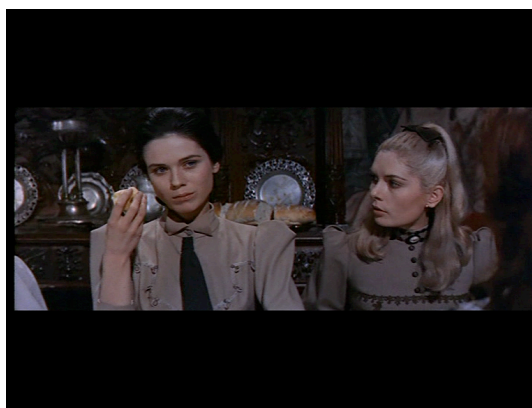
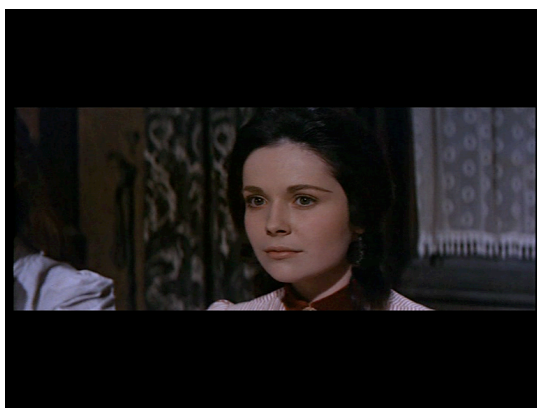


Julia lee un pasaje de "La Eneida" de Virgilio mientras sus compañeras cenan. Un *travelling* a lo largo de la mesa deja ver a las alumnas comiendo, han llegado al postre puesto que están comiendo una manzana, al llegar a Teresa se muestra cómo ésta desenvuelve una servilleta en donde ha guardado los bizcochos y los comparte con sus

compañeras más cercanas, ganándose el afecto de éstas.

Mediante un corte directo se muestra un plano de Irene, quien clava su mirada hacia donde se dirige Teresa, mientras come una manzana abriendo mucho la boca, en un gesto poco natural y forzado.





Teresa siente la mirada lasciva de Irene, se gira hacia ella para devolverle la mirada pero Irene continúa mirando fijamente sin avergonzarse. Claudia observa la actitud de Irene y gira su cabeza hacia Teresa, en su rostro parece leerse que entiende que la nueva obsesión de Irene va a ser la alumna nueva. [Resulta curioso cómo en el guión no se encuentran especificadas estas connotaciones sexuales sutiles de gestos, miradas, sonrisas pícaras... que sí son mostrados en la película. Sin duda tiene que ver con la existencia de la censura previa de guiones de la época: Ibáñez Serrador no quiso ser demasiado explícito al escribir, precisamente para no sufrir el corte previo de su guión, aun así hubo recomendaciones, como hemos explicado en contextualización de la película, del Comité de Apreciación a este respecto].

La cámara se acerca al rostro de Irene, reafirmando, más aún si cabe, esa connotación sexual que tiene el hecho de que la alumna muerda una manzana mientras mira a otra alumna (la interpretación religiosa aquí es clara, según la Biblia, la manzana es, tradicionalmente, la fruta que les fue prohibida a Adán y Eva en el paraíso y que, engañados por la serpiente diabólica, finalmente probaron, condenándose al pecado original. La mezcla de sexualidad lésbica y religiosa es muy hábil teniendo en cuenta que esta escena no fue censurada en su día).





De nuevo el sonido de un reloj marcando la hora sirve de excusa para el cambio de plano. En el encuadre se muestra la mesa de la Sra. Fourneau y la Srta. Desprez. La directora mira el reloj y manda callar a la alumna que está leyendo.

En este plano el director coloca varios elementos que pueden servir para extraer información, si se analiza detenidamente, en primer lugar, estas dos mujeres son las únicas que beben vino en la mesa, por tanto, son las únicas comensales adultas (las criadas están sirviendo) a quienes se les permite probar el alcohol. Y en segundo lugar, y



mucho más sutil, la Sra. Fourneau lleva un anillo de casada que es difícil percibir si no se detiene el plano. En el guión no se habla tampoco del pasado de la directora del centro, pero el hecho de tener un anillo hace suponer que en algún momento de su vida estuvo casada y que el fruto de ese matrimonio ha sido Luis. Sin embargo, no hay si quiera mención a ese marido ni qué fue de él ni por qué ahora no se encuentra en la residencia, tampoco podemos saber si se trata o no de una coartada para fingir esa vida pasada que quizás nunca ha tenido.

El elemento "hombre adulto" no tiene protagonismo en esta película. Los dos que aparecen son solamente instrumentos de los que se valen ellas para hacer su vida más fácil: el Sr. Baldie es el encargado de dejar a Teresa en el internado, el Sr. Brechard es el encargado de mantenimiento y el hombre que sube la leña, Enrique, sólo sirve a las muchachas para satisfacer sus necesidades sexuales. Pero ninguno tiene un peso importante en la película. De esta manera Luis no tiene un

referente masculino que, quizás, contrarreste el fuerte carácter de su madre. Esto supone un componente más de aislamiento para el muchacho como único elemento masculino que realmente no tiene una mera función pragmática en la película sino que además es el elemento que la Sra. Fourneau quiere proteger a toda costa.

No hace falta que la directora ordene a las alumnas que se levanten de la mesa, éstas ya lo hacen por sí mismas, recogiendo sus servilletas; para ello se inserta un plano detalle de manos de alumnas doblándolas. En un plano general similar al del principio (es decir, la directora de espaldas a la cámara, en un término más cercano al espectador, y de frente a las alumnas) la directora da permiso a sus alumnas para retirarse. El hecho de que Ibáñez Serrador repita estructura en la composición del plano sirve para reforzar la situación de poder del personaje de la directora así como para mantener la distancia del espectador con respecto al personaje (al estar de espaldas no es fácil crear ese vínculo empático emocional) dificultando la creación de simpatía hacia la Sra. Fourneau. Tanto el plano como el personaje de la directora se mantienen estáticos mientras las alumnas van abandonando la estancia.



Mediante un corte directo se ve cómo las alumnas van saliendo del comedor ante la mirada de la Srta. Desprez. Un plano de dentro del comedor muestra cómo una de las internas coge una manzana de las que han sobrado. Por tanto, la información que María le dio a Teresa sobre la frugalidad de la cena es cierta: las alumnas pasan

hambre, por eso se ven obligadas a "robar" la manzana. Este hecho se encuentra acorde con la austeridad de las dependencias, e incluso sus desperfectos, que han sido mostrados al espectador.

Mientras suben las escaleras dirigiéndose al dormitorio las internas aprovechan para interrogar a Teresa, lo que más les interesa es la ropa que ha traído (de nuevo se refuerza en la idea de escasez y sobriedad). Las alumnas van en fila de a dos, escoltadas por la directora. Al llegar al dormitorio, y mientras algunas se van cambiando, la directora llama a tres de ellas para que le

acompañen, la primera es su mano derecha, Irene, y las otras son Claudia, muy unida a Irene, y Andrea.

### [UNIDAD DE ANÁLISIS 8]

Una vez que esos personajes han salido del dormitorio se desata la locura cuando una de ellas, encargada de vigilar que, efectivamente, se han ido, y de cerrar la puerta, dice en algo: “*ya podéis hablar*”, y todas se relajan.

Mediante un plano general se muestra a las alumnas medio desvestidas, la relajación ante la ausencia de los elementos represores (Irene y la Sra. Fourneau) se manifiesta con la algarabía montada por las muchachas, despojadas de sus ropas austeras y recatadas. La cámara se acerca mediante un



*travelling* a Teresa: se ha formado un corrillo a su alrededor con todas las internas, muchas de ellas muestran sus corsés interiores. Las muchachas se presentan y comienzan a interrogar a la nueva compañera sobre su lugar de origen y, sobre todo, acerca de la ropa que trae en su baúl. Una música acompaña el momento de alegría y excitación de las internas por el hallazgo, mezclado con risas y una sucesión de planos de las alumnas cogiendo, sin orden, la ropa de Teresa y probándosela. Un primer plano del rostro de Teresa muestra su preocupación por el descontrol que se está formando. El tono con el que está rodado este fragmento contrasta con el tono de los anteriores, en donde la presencia de la directora impregnaba todo de rigidez y disciplina. Hay que reconocer el punto sórdido que transmiten muchos de los elementos que aparecen en la película, pero que no tienen el suficiente protagonismo como para distinguirlos fácilmente; es necesario ver la película con detenimiento para encontrar todos esos elementos, como por ejemplo las estampas de santos que se encuentran en las esquinas del espejo (también roto) en el que una alumna medio desnuda se mira para probarse ropa, como si fuera una provocación de esas “muchachas tan malas”, según la Sra. Fourneau.



Las compañeras preguntan a Teresa si su familia tiene mucho dinero puesto que la ropa que trae es muy buena. Teresa confiesa que casi toda es de su madre sin darse cuenta de que ella misma está urdiendo su propia trampa (referida al pasado de su madre). Una de ellas, Elena, en tono suspicaz y con un corsé verde brillante en la mano le dice: "*¿también esto era de tu*

*madre?*".

De nuevo sobrevuela la sospecha sobre el turbio pasado de la madre de Teresa. De hecho, la muchacha se avergüenza ante la sugerencia sutil de su compañera y decide regalarle la prenda. Sin cambiar de plano las compañeras cuentan a Teresa algunas internas se han fugado. Se establece un diálogo mientras se ve cómo las internas se cambian mostrando su ropa interior. La censura no prohibía si no había imágenes explícitas, sin embargo la argucia de los directores para insinuar en vez de mostrar a veces resultaba más provocadora.



Durante este diálogo existe otra diferencia con respecto al guión. Una de las chicas le dice a Teresa que esa residencia es "*peor que una cárcel y mucho más sucia*". La muchacha, llena de ingenuidad, considera que "*lo que he visto me parece ordenado y limpio*" y la alumna le responde de modo sutil "*no me refiero a esa clase de suciedad*". Este dialogo no está incluido en la película finalmente, pero sí en el guión, sin embargo se relaciona directamente con la escena en la que Teresa encuentra una cucaracha en la mesa, que tampoco se encuentra en el guión. Por tanto el concepto de "suciedad" que indican las palabras de la alumna ya ha sido introducido al incluir el repugnante episodio del bicho.

Elena hace referencia a Catalina y su encierro-castigo, Teresa no sabe quién es Catalina así que pregunta: "*¿Quién es Catalina?*", mediante un corte la cámara cambia a un primer plano y Elena le responde: "*Una buena chica*".

### [UNIDAD DE ANÁLISIS 9]

La respuesta de Elena sirve de excusa para que haya un cambio de acción. Con un corte directo se ve un plano completamente en negro que poco a poco se va iluminando hasta dejar ver el rostro de Catalina postrada en una cama. Mediante el contraplano se descubre que la luz que resalta su rostro procede de la puerta que se abre y por la cual entran la Sra. Fourneau, Irene, Claudia y Andrea.



Mediante un *travelling* la cámara pasa a mostrar un plano general de los cuatro personajes: Catalina acostada en la cama y las otras tres rodeándola. Se trata de una disposición muy teatral (es evidente la influencia del teatro en la obra de Ibáñez Serrador). La directora ocupa un lugar casi central, es el personaje preponderante de la escena, el que tiene el peso y el que va a llevar las riendas de la acción.

La directora insiste en que Catalina pida disculpas a sus compañeras. Resulta curioso que cuando pronuncia la palabra "*compañeras*" mire a las tres que le acompañan, como si el resto no existieran o no fueran iguales; el agravio comparativo es evidente. La alumna no contesta y provoca la indignación exacerbada y progresiva de la directora. Mediante un corte se muestra a Catalina,

acostada, mirando desafiante a la Sra. Fourneau. Se trata de un plano recurrente, un picado semi subjetivo de la directora.



De forma enérgica la directora ordena a la insubordinada alumna que se levante. Catalina, haciendo gala de su rebeldía, tarda en obedecer. La cámara muestra ahora un plano en el que ambas mujeres, Catalina y la Sra. Fourneau, están enfrentadas en el encuadre; marcando justo el centro se encuentra una vela. Catalina parece más iluminada que la directora, sus ropajes y su pelo con más claros. Irene se sitúa frente a la cámara, en un segundo término; compositivamente se encuentra tras la directora, a la altura de su cabeza. Mediante la disposición de este plano Chicho deja claro, por si no lo había hecho antes, el papel de Irene en ese internado. Irene está presente en la cabeza de la directora, es su mano derecha (se encuentra a su derecha, de hecho), la postura de Irene es firme, lleva las manos a la espalda y su ropa también es más clara que la de la directora.

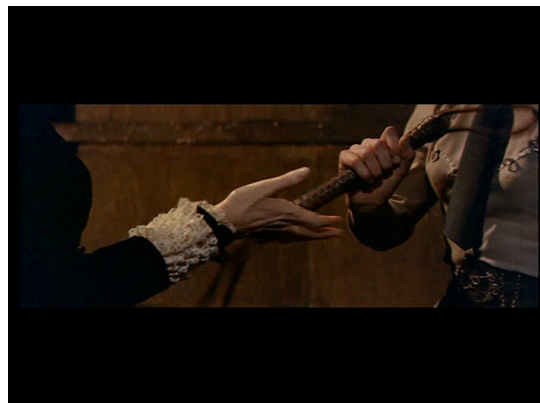
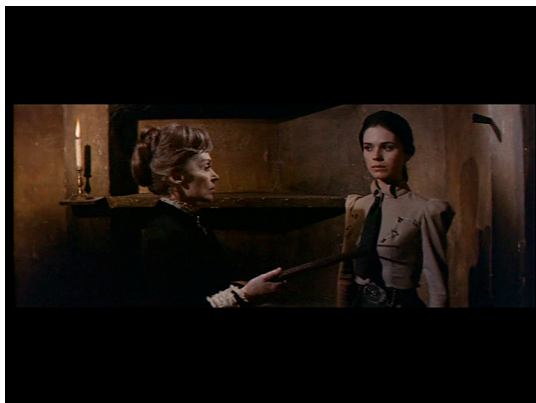


Como expresión física de ese carácter desafiante y juguetón que había mostrado antes, Catalina juega con una prenda mientras la directora habla seriamente con ella. Quiere ser expulsada, sin embargo las presiones de la familia obligan a la directora a hacerse cargo de ella. La Sra. Fourneau, enfadada, le quita la prenda de la mano, momento en el que se produce un corte de plano y la cámara muestra un plano medio largo de la directora, resaltando parte del rostro de Catalina, otro semi subjetivo, por tanto, mientras la Sra. Fourneau recuerda al



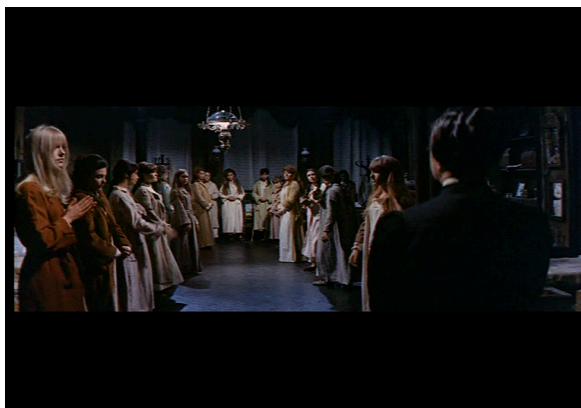
espectador los antecedentes de la chica con la frase *"no es la primera vez que va a usted a obligarme a que la castigue"* (utilizando la estrategia de manipulación emocional para intentar hacer culpable de la situación a la alumna en vez de a ella misma).

La cámara se acerca más al rostro de la directora mediante un *travelling* hasta llegar a un primer plano mientras le ofrece a la alumna la última oportunidad para redimirse y pedir perdón ante sus compañeras. El duelo verbal se traduce en una articulación del diálogo mediante plano/contraplano de primeros planos del rostro, pero ambas mujeres se mantienen firmes en sus posturas (en el plano de Catalina se ve a Claudia tras ella, ocupando un segundo término; no está nítida porque el foco de atención se encuentra en Catalina). Ante la omisión de palabra de la alumna, la directora quita la ropa, Catalina contesta: *"Esta vez tendrá que obligarme"*, lo que da a entender que ha habido más ocasiones similares a la que se va a producir y que la osadía de Catalina no va a doblegarse ante la dictatorial directora de la institución. La Sra. Fourneau con tan sólo verbalizar un *"vamos"* ya da a entender a sus secuaces la forma de proceder, con lo cual se entiende que es algo que ya han realizado con anterioridad. La directora se acerca a Irene, quien continúa con las manos en la espalda, y le da la fusta, delegando en ella la responsabilidad de castigar a Catalina. Ibáñez Serrador refuerza este acontecimiento con un primer plano de las manos de ambas mujeres intercambiándose la fusta.

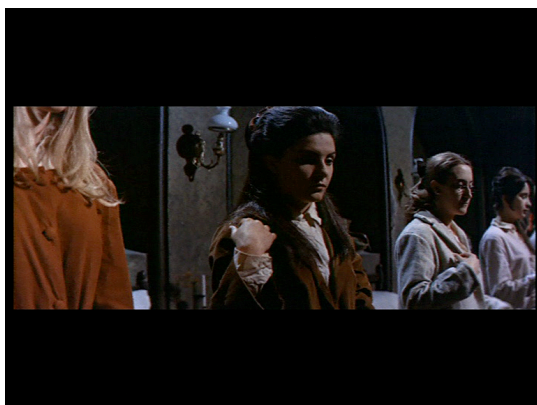


## [UNIDAD DE ANÁLISIS 10]

Mediante un corte se cambia de espacio; ahora se muestra el dormitorio y a las alumnas aseándose para dormir. La música estridente que había reforzado el primer plano de la fusta se encabalga con el plano de las alumnas en el dormitorio. La Srta. Desprez se encarga de que todas las alumnas se alineen frente a su cama para rezar la oración de antes de dormir. Se muestra un plano general de todas las alumnas mientras que la Srta. Desprez se encuentra de espaldas al espectador (de nuevo la misma estructura de plano que ha utilizado ya con anterioridad, ya que, aunque la directora no esté presente su disciplina sí, reforzando esa idea repitiendo encuadre). Las alumnas ya no están en su intimidad y gozando de la libertad que sienten cuando ninguna figura represora las observa, por eso ya no muestran partes de sus cuerpos o su ropa interior, todas tienen su camisón y su bata.



Un *travelling* irá mostrando a las alumnas persignándose y rezando la oración mientras que, de forma paralela, el montaje muestra lo que está ocurriendo con Catalina: las secuaces de la directora intentan reducirla a la fuerza (lo agitado de la escena se transmite mediante el cambio rápido de primeros planos de la escena del forcejeo).





La fuerza de la escena se consigue mediante el contrapunto entre ambas acciones: por un lado, una acción sosegada y tranquila de una oración y, por otro, la acción violenta y descarnada de la tortura. Para incidir más en el contrapunto el director elige los cambios de plano de una acción a otra en función de las palabras contenidas en la oración. Así, el primer cambio de plano (al que se refieren los dos fotogramas anteriores) viene después de que las alumnas recen:

*"Tú eres nuestro refugio y nuestra ciudadela. Serás también para nosotras escudo y adarga. Bajo tu protección hallaremos paz y amparo".*

Le siguen una serie de rápidos cambios de plano en los que se puede ver a Andrea y a Claudia forcejeando con Catalina, intentando controlarla, pero ésta se resiste de manera muy violenta. Irene entra en plano, el trabajo más sucio ya lo han realizado Andrea y Claudia (parece que la escala de trabajo sucio está bastante clara: la Sra. Fourneau delega en Irene, no se mancha las manos en absoluto, e Irene delega en Andrea y Claudia para controlar a Catalina). Irene desnuda a Catalina (la sexualidad que rezuma este filme se debe en parte a planos como los que en este momento muestra el director: la zona del pecho, aunque vestida, de Catalina es una elección de planificación que discurre sin duda en esa dirección de la sutileza, mostrar sin mostrar, en definitiva, sugerir) con violencia (los planos de los ojos, casi saliéndose de las cuencas, de Irene transmiten locura casi animal, además destacan mucho los ojos claros con tu tez pálida en el entorno de claroscuro en el que se encuentran) y la lanza sin cuidado sobre el camastro en el que estaba acostada mientras la alumna objeto del castigo grita improperios de todo tipo hacia ellas ("perras", "asquerosas", "hijas de...") siempre cortando la voz justo en el momento adecuado para que los censores no cortaran.

*"No temeremos la pestilencia que vaga en las tinieblas ni la mortandad que devasta en plena noche y gracias a Ti no tendremos que temer los espantos nocturnos"*

Las alumnas rezan a Dios para que las proteja, pero en un cuarto cerca de ellas Irene y las demás resuelven de una manera cruel y descarnada el castigo impuesto a Catalina. Irene es la encargada de azotar a Catalina, su cara, en primer plano contrapicado, transmite placer.

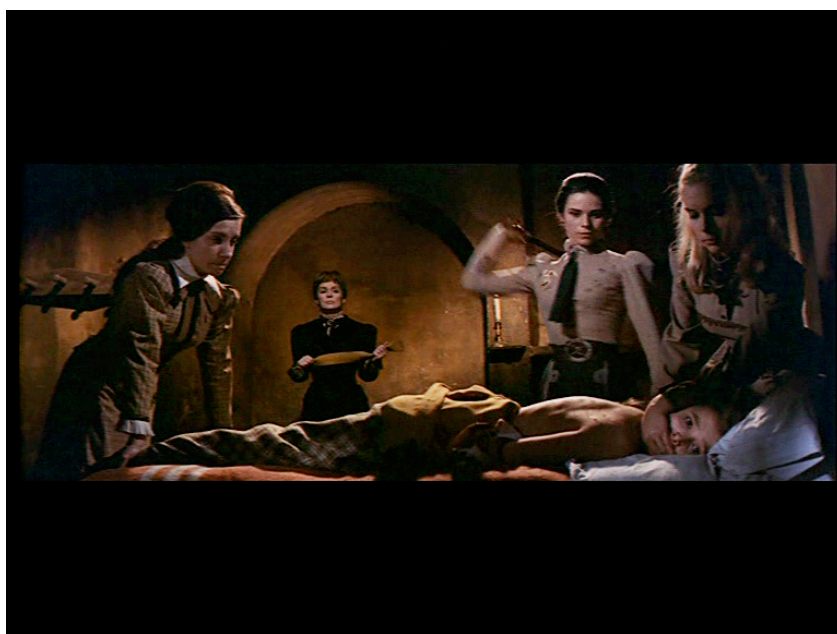
Chicho utiliza en este momento un *zoom* dirigido al rostro de Irene para marcar la importancia de los latigazos en la espalda de Catalina, así como su dureza y crueldad. No hay un abuso del *zoom* en esta película, el director lo utiliza en contadas ocasiones para resaltar la escena.



La planificación del dormitorio se basa en *travellings* reposados y tranquilos que enfatizan y remarcan la escena de la tortura mediante la contraposición.

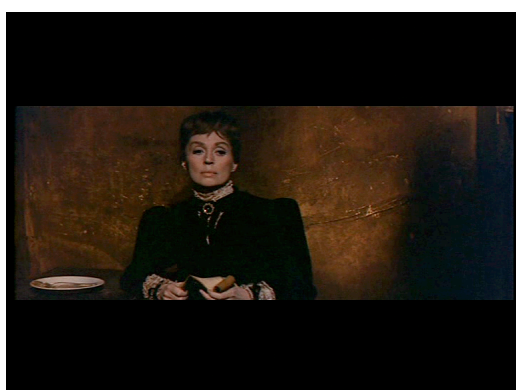
*"Ni que nuestro cuerpo reciba heridas ni castigos, a nosotras no se acercará el mal pues enviarás a tus servidores para que nos guarden y protejan"*

De nuevo el sentido de protección de la oración contra cualquier elemento que pueda causarles dolor a las alumnas contrasta con los azotes a Catalina. El plano cambia, por corte, de nuevo a la habitación de castigo. La disposición es la misma que la del principio, con algunas variaciones. Catalina se encuentra en disposición horizontal pero ahora está bocabajo, con su boca tapada por la mano de Andrea, Julia sujeta sus pies e Irene maneja la fusta. Ahora la directora permanece en un segundo término, como espectadora, o como directora de orquesta, ella es la que ordena pero no ejecuta. Sin embargo, lleva un objeto en la mano, una prenda de Catalina, la retuerce como si de la propia alumna se tratara.



Parece como si esa actitud "mirona" de la que es acusado Luis la hubiese heredado de su madre.

La cámara muestra un plano medio sólo de la directora, que se sienta en la silla en actitud que mezcla el cansancio, la derrota y el disfrute por lo que está ocurriendo. Sigue con la prenda de Catalina en la mano.



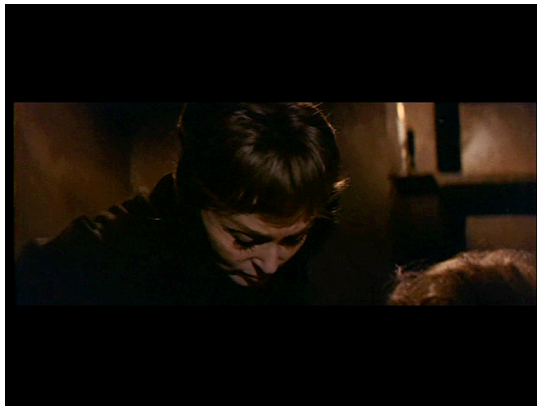
La cámara vuelve por un momento a mostrar la calma del dormitorio:

*"Aquellos que no sigan tus sabios consejos, teniéndote como refugio no nos llegará el azote ni el tormento"*

Los primeros planos de la espalda recibiendo los latigazos se alternan con los de los rostros de las alumnas forcejeando. La directora ordena a sus pupilas que paren: "*Ya basta*", repitiéndolo de forma enérgica una segunda vez ya que, debido al estado de enajenación mental de Irene, no había reparado en la orden de la directora. Se muestra el rostro sudado de una Catalina completamente ida, sus ojos están perdidos en algún lugar. La Sra. Fourneau se levanta de la silla, la cámara sigue su movimiento, y ordena a las otras alumnas que se retiren para quedarse a solas con la castigada. La única con la que intercambia palabras de buenas noches es con Irene, y es la única a la que la Sra. Fourneau nombra, lo que supone un nuevo refuerzo de la especial relación que mantienen.

En la soledad la Sra. Fourneau adopta un rol mucho más suave, más maternal y comprensivo, se acerca al camastro y toca a Catalina con dulzura mientras dice "*tú me has obligado a hacerlo*"; de nuevo la estrategia de una manipuladora emocional para eximirse de la culpa. El plano se mantiene fijo, los rostros de ambas mujeres están iluminados y pueden verse sus expresiones. La directora coge una jarra con agua y una gasa para limpiarle las heridas, jugando al doble juego de no ser exactamente la mano física que le ha infligido dolor y a la vez ser la persona que va a curarle las lesiones. El diálogo se alterna con el rostro desencajado de la muchacha. El juego psicológico de la directora continúa: "*trata de comprender mi posición, te lo ruego*".

Se produce en este momento un corte extraño. La directora inclina su cabeza hacia la espalda de Catalina, parece como si fuese a besarle la espalda, sin embargo el plano se corta y se muestra un encuadre mucho más abierto de la directora levantándose para abandonar la habitación. Si se tiene en cuenta el montaje clásico que hasta ahora había seguido el director, este cambio de plano resulta extraño, no parece un cambio lógico. Parece bastante probable que se trate de uno de los cortes infligidos por la censura. Resultaba sexualmente explícito y no podían permitirlo.



El beso en la espalda no añadiría ninguna información extra sobre lo que Chicho intenta contar, simplemente explicitaría un tipo de comportamiento lésbico del cual se está dando continuas pistas durante todo el metraje al espectador.

### [UNIDAD DE ACCIÓN 11]

La directora cierra con llave al salir de la habitación. Lo hace a un pasillo oscuro, se guarda la llave dentro de la ropa y camina de frente a la cámara, que la sigue mediante un *travelling*, manteniendo su postura altanera en todo momento. Cuando se acerca a una de las puertas un sonido de caja de música comienza a escucharse, el sonido es extradiegético, nunca se ve el origen pero será un sonido que se asocie hasta el final del metraje con el personaje que aparece a continuación y del cual sólo conocíamos su existencia a través del diálogo de las alumnas: Luis, el hijo de la Sra. Fourneau. También se escucha, de manera diegética, el *tic tac* de un reloj, algo que resulta habitual durante el metraje. Un recurso muy habitual que evoca el paso del tiempo, el reloj ha iniciado la cuenta atrás para las alumnas y la directora.

El director presenta a este personaje de una forma muy significativa. La Sra. Fourneau vuelve a ocupar el plano de espaldas al espectador, sin embargo ahora el encuadre utilizado corta su cabeza y su cintura. Resulta un encuadre extraño hasta que comienza a hablar con una persona, se trata de su hijo. La forma visual que el director tiene de mostrar la superioridad de la Sra. Fourneau con respecto de su hijo es esa: el encuadre que debería pertenecer a un plano medio del hijo está tapado por ella de tal forma que se transmite esa anulación de personalidad a la que ella le tiene sometido y que se irá desarrollando a lo largo del diálogo que sigue

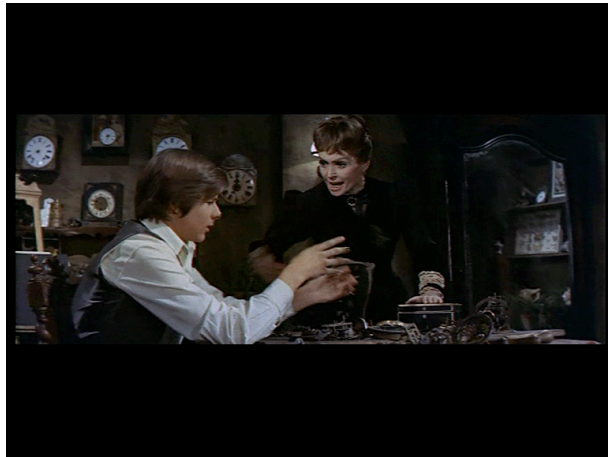
a continuación. La idea que quiere transmitir el director es el bloqueo emocional al que la madre somete a su hijo, traducido en un impedimento (literal) visual para poder verle.



La sospecha queda confirmada cuando la Sra. Fourneau se retira ligeramente hacia el lado derecho de la pantalla y entonces se puede ver a Luis [según el guión se trata de un muchacho “*de poco más de diecisiete años, delgado, pálido, frágil. Hay en él un aire de tristeza, dulzura y timidez*”]. Efectivamente el encuadre de la espalda de la Sra. Fourneau coincidía exactamente con el plano medio de Luis, que se encuentra sentado en una mesa. La relación de poder, por tanto, se refuerza por la situación física de ambos personajes: uno sentado y la otra de pie, ocupando una posición más elevada.

Su madre está enfadada con él puesto que espía a las alumnas, esto es algo de lo que todas las alumnas tienen conocimiento. En uno de los encuadres se muestra un plano medio de la directora a la derecha de la pantalla y, en la izquierda, en primer plano, las manos de Luis manipulando el mecanismo de una caja de música [según el guión]. De esta manera connota la personalidad de Luis: es un manipulador y un mentiroso, como demuestra su convincente negativa cuando su madre le acusa de perseguir a las internas. Su madre sabe que miente porque le ha visto, y él baja la cabeza, sin verbalizar que ha sido él pero demostrando culpabilidad con su gesto.

En el siguiente plano Luis balbucea e intenta hablar y defenderse, siempre con el mecanismo en la mano, pero su madre no se lo permite: *"se que has dejado de ser un niño, Luis, pero aún no tienes edad para pensar en mujeres"*. En un gesto violento, dejando claro quién manda, le quita el mecanismo de un manotazo.



Se ha pasado a un plano más abierto para dejar ver bien la violencia del gesto, pero también para que se vean los relojes colgados en la pared, están todos destripados, sus mecanismos también podrían encontrarse en la mesa, los está manipulando Luis.



Su madre continúa reprochándole su actitud y pasa por delante de la cámara, tapando de nuevo a Luis, anulándole, por tanto.

Sin que haya un corte la cámara mantiene la continuidad del diálogo. La Sra. Fourneau, tras moverse por la habitación, se sitúa en la parte derecha del encuadre y Luis, en la parte izquierda, continúa sentado. Su madre le explica el origen oscuro de sus alumnas, *"créeme, Luis, me las traen para... corregirlas..."* y que ninguna es buena para él, pero que algún día encontrará una mujer y creará su propio hogar.

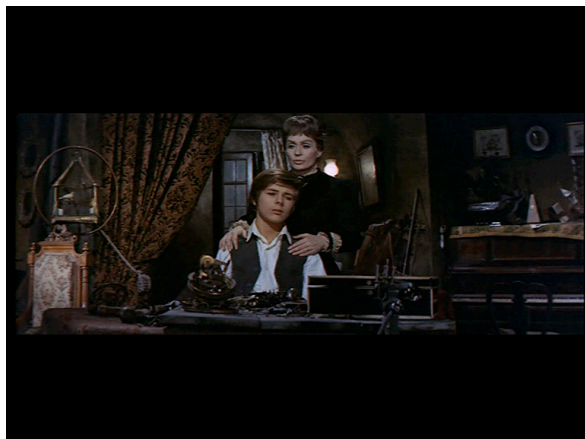
Mediante un corte el encuadre cambia y el plano se conforma con la Sra. Fourneau a la derecha del mismo y Luis, de frente, ocupando la parte izquierda. De nuevo se muestra a la Sra. Fourneau con un encuadre en el que su cabeza está cortada mientras Luis la mira fijamente, de alguna manera también se está adelantando la forma que tiene Luis de mirar a las mujeres, por partes separadas y



segmentadas (preparando al espectador para el descubrimiento del final de la película).



Su madre se acerca a él y le rodea con sus brazos por detrás, acentuando su poder sobre él (le tiene completamente dominado) mientras repite *"lo que tu necesitas es una mujer como yo, que te cuide, te quiera y te proteja"*.



La cámara pasa a un encuadre en primer plano del rostro de la Sra. Fourneau mientras no deja de repetir, como si fuera un mantra, *"la encontraremos"* y, sin corte, mediante una panorámica pasa a mostrar el rostro preocupado de Luis, rodeado por el antebrazo de su madre, dando la sensación de ahogo; se trata más bien de un gesto para mantenerle por la fuerza que un gesto de cariño.





## [UNIDAD DE ANÁLISIS 12]

Mediante un fundido encadenado se cambia de secuencia y de día. El rostro de Luis se funde con el exterior del edificio, se ve la fachada y es el día siguiente. Hace sol (este detalle es importante puesto que, a medida que avanza la trama y crece la tensión, el tiempo atmosférico va empeorando).

La cámara muestra, mediante un plano general, el dormitorio de las chicas. En un primer término se puede ver la espalda casi desnuda (tiene un camisón sin mangas puesto) de una de ellas, es Claudia, la fiel secuaz de Irene, a la cual se ve a su derecha, vestida y manipulando algo. A la izquierda de Claudia se ve al resto de alumnas caminando y preparándose. La Srta. Desprez entra por la puerta y da los buenos días. El contraplano muestra de nuevo un plano general del dormitorio y más muchachas semi vestidas y arreglándose.

La cámara se acerca y ahora muestra un encuadre más cercano, Teresa también se está preparando y comete el pequeño error de novata de referirse a la Srta. Desprez como "*Señora*", pero otra de las alumnas le dice "*no es Señora, la pobre sigue siendo Señorita*", marcando la enorme importancia que dan algunas de las alumnas al sexo.

Mediante un corte directo se muestra a Irene en plano medio portando una libreta en la que lleva apuntada a quién corresponde cada tarea: "*Hoy corresponde hacer las camas a Susana Nouel y a Catalina Lezier*". El contraplano muestra a Susana en una posición que denota sensualidad: está colocándose las medias dejando entrever parte de su muslo; resulta mucho más sugerente este tipo de plano en el que no se muestra todo de manera explícita, y no sólo por evitar la barrera censora, sino también porque juega con la mente del espectador estimulando su imaginación. Una de las alumnas le dice a Irene "*sabes muy bien que Catalina no está aquí*" pero Irene, recalcando su situación de poder, insiste: "*He dicho que hoy corresponde hacer las camas a Susana Nouel y a Catalina Lezier. Al estar... castigada Catalina, tú le sustituirás*" señalando a Teresa ante su sorpresa. Irene no puede permitir que nadie le corrija ni cuestione sus órdenes, de ahí su comportamiento. La Srta. Desprez llama al resto de las alumnas para que desayunen.

Susana se acerca a Teresa, mientras el resto de chicas abandonan el dormitorio, explicándole que la tarea no es mucha. Susana, a la que antes hemos visto parte del muslo mientras se subía la media, avanza hacia la cámara con la camisa desabrochada, dejando ver su abundante escote. Teresa continúa sin vestirse del todo y se puede ver su escote, la elección del vestuario no es casual, la sexualidad reprimida se puede percibir. Las dos chicas se quedan solas y la cámara encuadra a estos dos personajes en un plano americano, mientras arreglan las camas.

La primera pregunta que le hace Susana es si tiene novio y que si ha "*tenido que ver*" con un chico; mediante su presentación visual ya se había adelantado la enorme sexualidad de Susana pero ahora se hace explícita. Teresa parece sorprendida por la pregunta, se ruboriza y se siente algo incómoda puesto que nunca ha estado con ningún chico, como así afirma. La cámara se acerca a ellas justo en el momento en el que el diálogo torna a una conversación más personal e íntima. Las confesiones de Susana corroboran las declaraciones de la Sra. Fourneau a su hijo: estas chicas están marcadas y ninguna es lo suficientemente buena. Susana revela a Teresa que las palizas o la mala comida no le importan tanto como no poder estar con un chico; el diálogo es bastante sutil, utilizando en todo momento circunloquios verbales para no hablar del tema sexual de una forma directa.

Chicho confirma su magistral dominio de los diálogos demostrándolo en frases como: "*pero pasarse meses y meses sin... sin salir con un muchacho*". El personaje realiza varios silencios (los puntos suspensivos) en la frase que da pie a todo tipo de interpretaciones de índole sexual, sin embargo termina la frase de tal forma que explicita el hecho de "*salir con un muchacho*". De esa forma conseguía traspasar la barrera censora previa al rodaje. Susana continúa hablándole de los encuentros que algunas chicas tienen con el sobrino del carbonero, Enrique, encargado de llevarles la leña (para encender el fuego, la metáfora no puede ser más acertada) y que, por sorteo, cada vez una de ellas va a "hacerle compañía". Durante todo el diálogo va a utilizar palabras y frases de forma eufemística para no hacer explícita la relación sexual. La sutileza y lo implícito son parte de la fuerza de esta película. Teresa está sorprendida e incluso se puede intuir cierta incomodidad.

La cámara pasa de realizar un plano-contraplano del diálogo a realizar un extraño plano desde el cabecero de la cama.

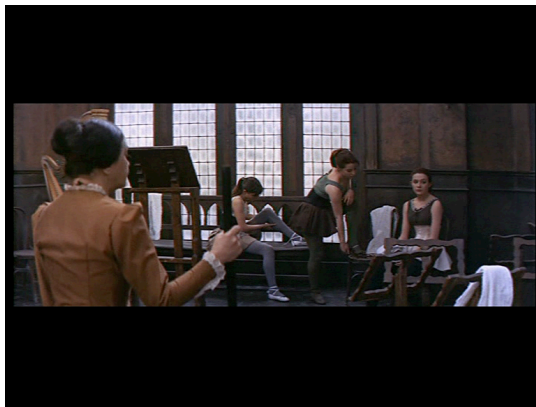


Parecen barrotes de una cárcel. El plano es deliberado para que así sea. De hecho el diálogo que se desarrolla en ese momento tiene que ver con la supuesta fuga de alumnas y las elucubraciones sobre las causas de esas fugas. Por tanto no es aleatorio que el director elija rodar a los dos personajes como si estuvieran encarceladas mientras el diálogo habla de fugas. En este momento Susana habla a Teresa de Isabel, una chica rubia enamorada del hijo de la Sra. Fourneau. Teresa muestra su asombro ante el descubrimiento de la existencia de Luis y de su personalidad *de "mirón"* (siempre está espiándolas, ellas lo saben, y están molestas con ello).

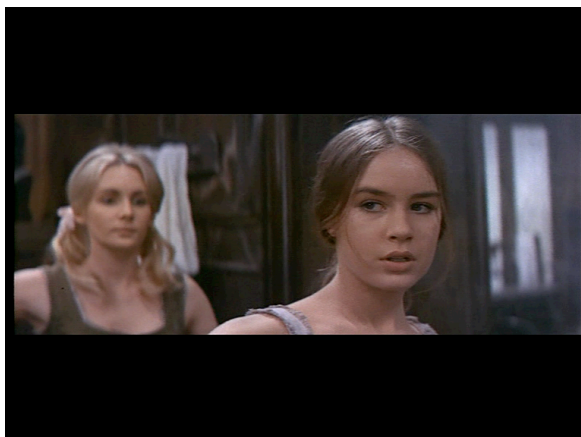
Mediante un corte la cámara muestra el primer plano de Susana mientras habla del amor que Isabel siente por Luis. Lo cuenta de manera tierna, aunque con cierta mofa por lo infantil que le parece la situación (teniendo en cuenta los encuentros sexuales con el sobrino del carbonero, los encuentros inocentes de Luis con Isabel para ellas resultan nimios). Ante la sorpresa de saber de los encuentros de Isabel con Luis, Susana le dice que no es difícil escaparse de una clase si la que vigila es la Srta. Desprez (por tanto y, aunque oficialmente la Srta. Desprez es la ayudante de la directora, a efectos prácticos la que posee el poder es Irene, a quien las alumnas respetan bastante más).

### [UNIDAD DE ANÁLISIS 13]

Tras las palabras de Susana se produce un corte directo a la siguiente acción. Ésta discurre en la clase de danza. Ibáñez Serrador repite el esquema utilizado en otros planos en los que había alguna figura de poder. La Srta. Desprez se presenta de espaldas, en plano medio, al fondo, en segundo término y en plano general (se les ve de cuerpo entero) hay tres alumnas, parece uno de los cuadros de Edgar Degas (1834-1917) sobre bailarinas y sus ensayos.



La Srta. Desprez dirige la clase, marcando el ritmo con su bastón, ahora no va vestida de negro, va de marrón, pero lleva el mismo estilo de ropa. Al contrario que a la Sra. Fourneau, a ésta se le nota una actitud forzada estando ejerciendo el mando. La cámara, sin corte, avanza con ella y va dejando ver a las exhaustas alumnas que están practicando barra. La música en esta escena es diegética, una de las alumnas toca el piano, manteniendo el *leitmotiv* de la banda sonora. La clase de ballet, una de las actividades físicas y artísticas que requieren de mayor disciplina, es otro ejemplo del rigor al que están sometidas las alumnas.

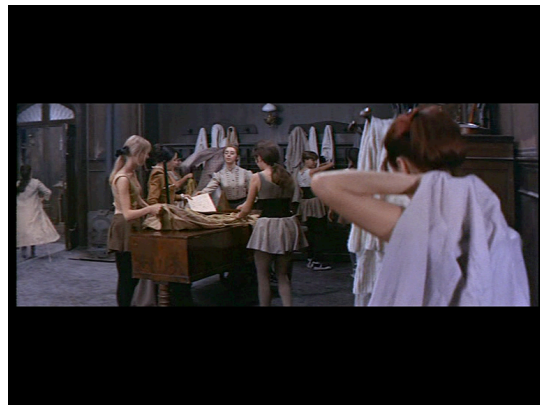


La cámara, mediante un corte, se centra en Isabel, primero en un plano largo, para acercarse paulatinamente mediante un *travelling* a un primer plano de ella mirando de manera aviesa a la Srta. Desprez. El espectador cuenta con

dos informaciones previas (los encuentros ilícitos de Isabel con Luis y la facilidad para escaparse si la Srta. Desprez vigila la clase) que provocan que se pueda leer en el rostro de Isabel sus intenciones de escabullirse de la clase.

En el contraplano se muestra un plano medio de la Srta. Desprez mirando el reloj y en el lado derecho de la pantalla, tras el piano, Teresa, apoyada en el instrumento, con la toalla en la mano (después de ver a varias alumnas que no están haciendo barra se intuye que, debido a la escasez espacial, se turnan para realizar los ejercicios). La Srta. Desprez da por terminada la clase.

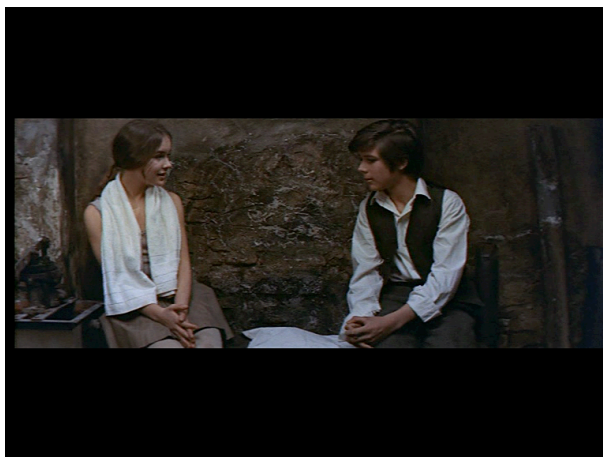
Mediante un corte se muestra a las fatigadas alumnas que están en la barra alejándose de ella con un gran suspiro de alivio por el fin de su calvario físico. Sin corte, la cámara sigue a Isabel quien recorre toda la habitación para coger su toalla sin perder de vista por un momento a la Srta. Desprez. Con otro corte se muestra el contraplano del campo visual de Isabel, y se ve, en plano general, a las alumnas recogiendo su ropa. De nuevo otro ejemplo del montaje clásico que Ibáñez Serrador eligió para contar la película.



Isabel aprovecha la vorágine formada tras la clase para huir por una de las puertas de atrás y salir a uno de los pasillos, la cámara la sigue mediante un *travelling* (es habitual que la cámara siga a los personajes a través de sus caminos por la casa, dando información adicional al espectador sobre el tamaño del edificio así como de la disposición de las diferentes dependencias). La muchacha recorre con sigilo el corredor, comprueba que no hay nadie en las esquinas y sube las escaleras (tal y como se mostró al principio de la película, las aulas se encuentran en la parte de abajo del edificio y los dormitorios están arriba).

Mediante un corte se ve a Isabel entrando en otro de los pasillos, la cámara se vuelve a situar al final y el personaje camina hacia ella de tal forma que el espectador no se siente perdido espacialmente. Cuando se acerca a la cámara se ve su media sonrisa, pues está nerviosa ante el encuentro; el espectador aún no sabe a dónde va, pero lo intuye. Hay un momento de sobresalto al oír una puerta abriéndose, lo cual provoca que Isabel se esconda tras una de las columnas, para alivio del espectador una de las criadas sale del dormitorio sin ver a Isabel y ésta sigue su camino. Este momento sólo añade tensión a la acción y acentúa el carácter peligroso de sus encuentros no conocidos por la directora. Isabel sigue su camino, la cámara le sigue, hasta llegar a una puerta tras la cual se encuentra Luis, esperándola con una gran sonrisa. Según el guión esta escena debería transmitir *"ingenuidad y dulzura"*, y lo consigue perfectamente.

Luis se levanta a cerrar la puerta y se produce un corte. La cámara ahora se sitúa dentro de la habitación, parece un cuarto de máquinas, a juzgar por el vapor, el aspecto destartado (mayor aun que el resto de la casa) y los enseres metálicos colgados. Mediante el diálogo el espectador es informado de que Luis lleva esperando a Isabel durante más de tres horas (Isabel sonríe de satisfacción, Luis sabe cómo hablar para que la muchacha supere su timidez inicial y confíe en él). La cámara se sitúa tomando un plano medio de ambos personajes ocupando el encuadre, uno a cada lado, situados uno frente al otro (están sentados en un banco). La disposición espacial marca la relación respetuosa que mantienen, a Luis le preocupa que hayan podido ver a Isabel escabulléndose de la clase.



Isabel se mantiene un poco inclinada hacia la pared al tiempo que Luis se mantiene ligeramente inclinado hacia ella mientras le habla, pero sin rebasar la mitad de la pantalla (aquí lo hemos tomado como símbolo del círculo de seguridad personal de Isabel) que está, de hecho, marcada por una especie de paño blanco (el paño blanco remite a la pureza de la muchacha, igual que la toalla, también blanca, que lleva al cuello) que se interpone entre los dos. Luis retira entonces el paño, dejando ver un trozo de tarta para Isabel, es su postre. Isabel, y por tanto el espectador, lo

interpreta como un gesto tierno por parte de Luis, demostrándole su afecto de una manera respetuosa.

Es Isabel la que rebasa esa línea imaginaria que divide el plano espacialmente en dos al acercar su mano al postre que le ofrece Luis, pero sin duda es él quien ha utilizado el postre como señuelo.

Tras comprobar que su "cebo" ha funcionado y que Isabel vuelve a por más trozo de tarta Luis aprovecha para establecer un contacto físico. Para ello la cámara, mediante un corte, muestra un plano detalle de las manos de la muchacha acercándose a la tarta y la mano de Luis a la de la muchacha, con falsa timidez.



La música acompaña la emotividad del momento. La cámara, mediante cortes directos, muestra los rostros de los personajes en primer plano: el rubor de Isabel y la cara de satisfacción de Luis. El chico le promete que algún día se irán de esa residencia, por tanto, juega con Isabel, y ya no sólo con sus sentimientos sino con sus esperanzas sobre el futuro. El diálogo se articula mediante primeros planos de ellos.





Isabel introduce en el diálogo a la Sra. Fourneau (está presente incluso cuando no es protagonista de la escena), y Luis parece molesto. En ese momento el sonido en *off* de unos pasos fuera de ese cuarto corta la conversación, ambos se quedan muy callados sosteniendo en primer plano la tensión provocada



por la posibilidad de ser descubiertos por alguien de quien no sabemos la identidad (ni se sabrá). La cámara avanza hacia un plano detalle del pomo de la puerta, manteniendo el estado de tensión, moviéndose por la interacción de alguien por fuera queriendo entrar. La cámara muestra la sombra de unos pies a través de la rendija de la puerta, y, en el contraplano, los rostros asustados de Luis e Isabel. Una sucesión de primeros planos de sus caras, mostradas de forma individual, y de la sombra tras la puerta acentúan la tensión.

La acción termina con la pregunta de Isabel: "*¿Quién sería?*" que no obtiene respuesta, dejándola en el aire mientras la cámara muestra un primer plano de Luis, situado en primer término, a la derecha de la pantalla, mostrando a Isabel ligeramente desenfocada, al fondo. En ese momento en el rostro de Luis se puede leer el miedo a ser descubierto, ya no le importa la muchacha, por eso ella queda desenfocada.

#### **[UNIDAD DE ANÁLISIS 14]**

La acción comienza en el invernadero, un espacio que había sido presentado al inicio del filme pero aún no se había estrenado como espacio docente. Una de las alumnas, Cecilia (Paloma Pagés), explica a Teresa cómo tiene que plantar las semillas, haciendo el agujerito en la tierra (de nuevo metáfora sexual), echando la semilla y poniendo mantillo por encima. La cámara hace un primer plano de las manos de Teresa manipulando las semillas de azalea mientras la otra compañera explica el rumor sobre la naturaleza venenosa de dicha planta. Sin embargo, Susana contradice la teoría al decir, en tono jocos, que si fuera cierto la Sra. Fourneau ya no estaría en este mundo, provocando la sonrisa del resto de alumnas



(la cámara muestra la reacción en diferentes planos). Otra alumna pregunta por Catalina, de la que no se sabe nada. Teresa ignora la pregunta sobre la alumna castigada y sigue interesándose por las semillas de azalea. Durante el diálogo las alumnas muestran sus diferentes visiones de la botánica, mientras que para una de ellas la paciencia y dedicación que necesitan las plantas le reporta suficiente satisfacción, otras (Susana) no ven el sentido puesto que el fin último es la muerte de la planta.

Teresa introduce su dedo en la tierra, manchándose la mano, para realizar agujeros en donde plantar las semillas. Ibáñez Serrador muestra el momento en el que Teresa introduce su dedo en la tierra, resulta muy erótico y evocador así como también sutil. En el guión Teresa encuentra un gusano blanco y gordo en la tierra mientras hace los agujeros, pero eso no aparece en la película (la presencia de la cucaracha al principio tiene ese mismo efecto de metáfora sobre lo podrido de esa residencia). Teresa nota una presencia, levanta la vista y mediante un corte un rápido *zoom* de la cámara muestra el rostro de otro hombre a través del cristal, se trata del jardinero, pero Teresa se muestra sobrecogida. Es otro de los homenajes de Ibáñez Serrador a la película de Jack Clayton, ya que en ésta se encuentra una articulación similar de plano-contraplano cuando el personaje de Deborah Kerr ve por la ventana el rostro de un hombre en *Suspense*.



Fotogramas de *La Residencia*



Fotogramas de *Suspense*



Fotogramas de *La Residencia*



Fotogramas de *Suspense*

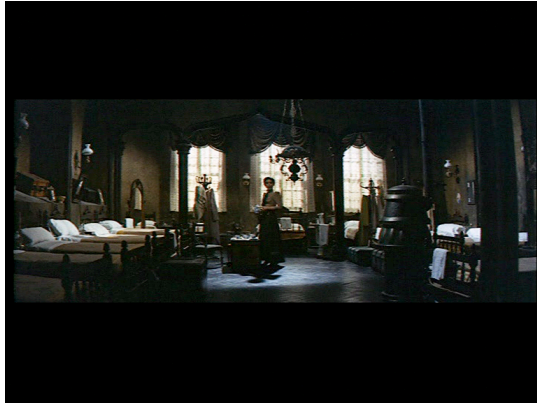
Andrea saca de su ensimismamiento a Teresa llamándole ya que la Sra. Fourneau quiere verle; ni siquiera tiene tiempo de lavarse las manos. Un primer plano de Susana con mirada suspicaz hace que el espectador albergue cierta sospecha sobre lo que va a ocurrir en la escena siguiente.

### [UNIDAD DE ANÁLISIS 15]

Andrea acompaña a Teresa. Mediante un corte se ve a las dos muchachas caminar por los pasillos, se repite la estructura de dirección de los personajes caminando por los pasillos: entrando en campo por la parte derecha para acercarse a la cámara, la cual se mueve hacia atrás mediante un *travelling*. Teresa le pregunta “¿qué querrá?”, pero Andrea responde de manera muy seca, “no lo sé”.

Teresa abre la puerta del dormitorio. Mediante un corte se ve cómo entra en la habitación, y pone cara de sorpresa. En este caso la información que posee el personaje de Teresa es mayor durante un instante que la del espectador, generando cierta inquietud en éste. Con otro corte se muestra el contraplano: el dormitorio está vacío, en el centro del mismo se muestra a Irene, en plano general, inmóvil, al lado de una mesita de té; el contraluz de los grandes ventanales dibuja su silueta. En cierto modo Ibáñez Serrador ha tomado la idea de los grandes maestros del terror al mostrar a los personajes que supongan cierta amenaza (al menos de forma apriorística) de pie, quietos, de frente a la cámara y en plano general. La inquietud generada por ese tipo de plano y disposición espacial ya fue

utilizada, por ejemplo, en una de las primeras grandes películas de terror de la historia del cine, *Nosferatu* (*Nosferatu eine Symphonie des Grauens*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1922).



Fotograma de *La Residencia*



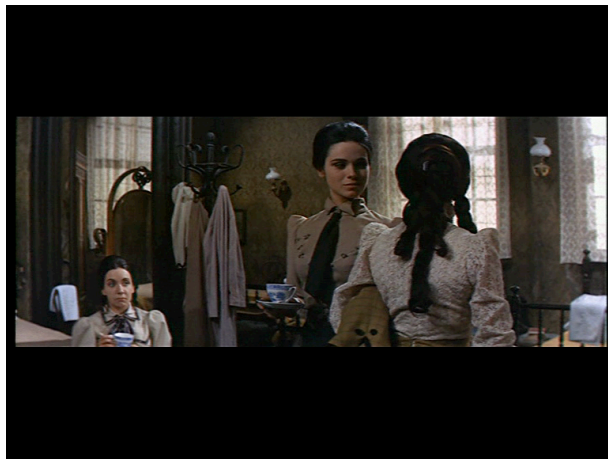
Fotograma de *Nosferatu*

Irene ofrece una taza de té a Teresa, en un plano detalle de la mesa se pueden ver pastas y bizcochos, otra prueba del poder de Irene: ante la austeridad a la que la directora somete a sus alumnas, incluida la comida (que se convierte en un bien de lujo, como bien demostró Luis al cederle su postre a Isabel) Irene tiene acceso a toda la comida que quiera. Mientras la cámara continúa mostrando la taza de té Irene le explica que la dejó a solas con Susana para que le explicara el funcionamiento no oficial de la residencia. La cámara sube hasta ver el rostro de Irene de perfil, mirando hacia el lado izquierdo de la pantalla, dirigiéndose a Teresa para hablar. La cámara hace un movimiento envolvente situándose a la altura de la cabeza de Irene y encuadrando, a la izquierda, a Teresa, utilizando de nuevo la estructura de un plano semi subjetivo, ese movimiento envolvente tiene que ver con la actitud de Irene de querer engatusar a Teresa, seducirla para llevarla a su terreno, por eso la cámara se mueve sinuosa a su alrededor. El contraplano también lo va a articular de la misma manera, con un plano semi subjetivo de Teresa.

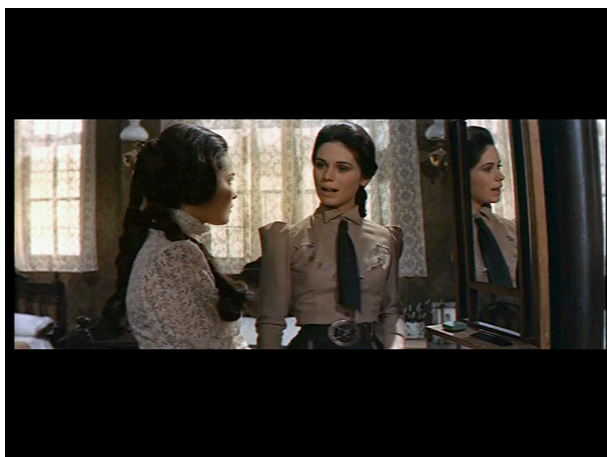
El rostro de Teresa denota cierta actitud hostil y desafiante hacia Irene, la cual le explica que las visitas a la leñera las organiza ella, además de otras muchas cosas (queda en suspenso a qué otras cosas se refiere, a lo largo del metraje se podrán llegar a intuir). Durante la articulación del diálogo Andrea se ha sentado y, aunque permanezca en plano, la atención del espectador no está en ella, se ha

centrado en la conversación entre ambas chicas. Para que no ocurra esto el director introduce un primer plano de Andrea, recordando la existencia de un testigo en esa conversación con Irene como forma de reforzar el poder de ella.

Con la frase de Irene: *"A la Sra. Fournéau no le gusta que se falte a la disciplina y de mi depende que ella se entere o no"*, el director muestra un primer plano de ella. El rostro de la chica cambia completamente, de la frialdad pasa a una media sonrisa tranquila mientras le ofrece té a Teresa. Mediante un corte se muestra un primer plano de la mano de Irene acercando la taza a Teresa (al fondo, desenfocada, se ve a Andrea) la cual acerca sus manos para cogerla, pero las retira avergonzada al darse cuenta de lo sucias que las tiene. Es importante la utilización de este primer plano para dejar ver las manos sucias de Teresa ya que va a servir de excusa para lo que va a ocurrir a continuación entre ella e Irene. Ésta obliga a Teresa a lavarse las manos, no sin antes mirarla con media sonrisa pícaro y cogiéndole su chaqueta para que no le moleste, es decir, tratándola con galantería.



Teresa vuelve a sentirse incómoda tras la mirada fija de Irene en la mesa del comedor, similar a la de la primera noche, pero la sensación se acentúa con esos gestos de Irene hacia ella. Sin corte, la cámara sigue a Teresa, que camina hacia la jofaina; Irene se acerca a explicarle que de ella *"depende que la vida en la residencia sea más fácil"*. Esta elección entre las dos caras de Irene (facilitarle o dificultarle la vida en la residencia) se transmite visualmente con el rostro de ella reflejado en el espejo mientras Teresa se lava. La dualidad de personalidad de Irene dependerá de su actitud con ella.



Sin dejar de mirarla fijamente, Irene toma firmemente las manos de Teresa y se las coloca en la toalla que sostiene ella misma mientras dice "...y *hasta que conozcas a Enrique*" [En el guión Teresa, tras lavarse, no tiene dónde secarse e Irene le ofrece la toalla, de aquí no se extraen las connotaciones sexuales que subyacen y que, de hecho,

existen]. La referencia a Enrique es una referencia al sexo, justo en ese momento Irene sostiene las manos de Teresa para secarlas, acariciándolas no de una manera inocente, se recrea en ellas, de hecho el director termina la secuencia con un primer plano de las manos de Teresa siendo secadas con dulzura y, por qué no decirlo, con cierta lujuria contenida por parte de Irene mientras dice: "... *lo único que has de hacer es obedecerme... obedecerme en todo lo que yo te ordene...*". Al tema del sexo se le une el tema de la dominación, algo con lo que Irene está bastante cómoda a juzgar por su escena de castigo a Catalina.

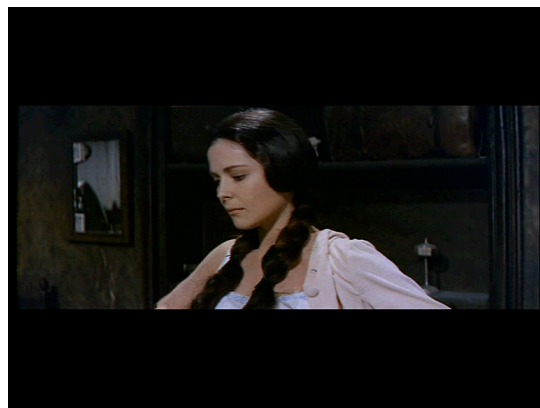
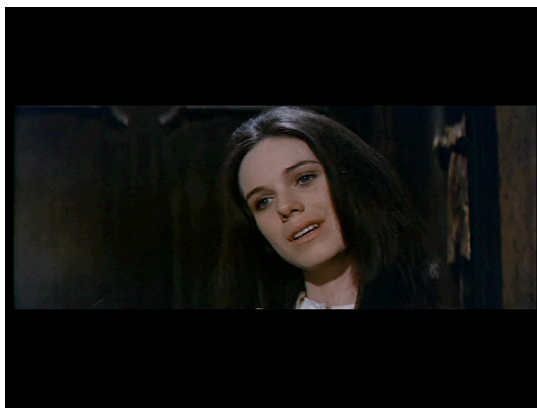
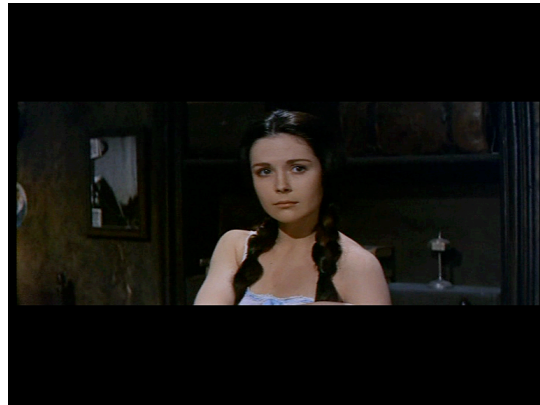


## [UNIDAD DE ANÁLISIS 16]

El fundido encadenado que marca el cambio de secuencia disimula el hecho de que Irene retira la toalla y acaricia las manos desnudas de Teresa; el director es muy hábil en su intención de engañar a la censura. Ese encadenado muestra los exteriores de la casona: es de noche y hay niebla, ese cambio repentino de tiempo atmosférico anticipa que algo malo va a ocurrir puesto que en las escenas previas el tiempo había sido estable y soleado. La música ayuda también a crear esa idea anticipatoria.

Un plano general muestra a las alumnas en camisón, preparándose para dormir, acudiendo al aseo. Mediante un corte se muestra a Elena hablando con otra de las alumnas sobre Catalina "... *con ésta serán tres las noches que Catalina pase allá arriba...*", informando de la situación espacial de Catalina, arriba, de nuevo adelantando el terrible final, que también tendrá lugar en la parte más elevada de la casa, como si el horror se acrecentara a medida que se suben peldaños. Cuando van a salir por la puerta la Srta. Desprez, vestida de negro de nuevo, reprende a Elena por llevar puesto un corsé (de hecho el corsé que Teresa le ha regalado): "*no salga así al pasillo*", Elena le responde de manera arrogante e irónica: "*¿me puede ver algún hombre?*", todas saben que está haciendo referencia a las aficiones mironas de Luis.

Por corte se muestra un plano medio de Irene cepillándose el cabello, con la mirada perdida en algún punto, entre engreída y deseosa, gracias al contraplano el espectador sabrá que lo que Irene está mirando es a Teresa. Mediante un corte la cámara se acerca lentamente a Teresa, la cual se encuentra en camisón, a medio cambiarse, y justo cuando se está desnudando del todo nota la mirada de Irene clavada en ella (Teresa resulta ser un personaje muy intuitivo para las miradas ajenas).



El director ahonda en esa incomodidad que Teresa siente cuando está cerca de Irene. La boca abierta de Irene mientras mira a Teresa hace que ésta no sólo deje de desvestirse en su presencia sino que opta por cubrirse con la bata, apartando la mirada.

La cámara, mediante un corte, muestra ahora a Isabel, se cambia de núcleo narrativo, por tanto, retomando la dulce historia de amor entre ella y Luis, ya que al abrir la cama encuentra una nota con dos llaves, viéndose obligada a ir al baño para leerla en la intimidad y que nadie descubra su secreto. El descubrimiento de la nota y las llaves está marcado por un *zoom* de la cámara y unas notas estridentes de la banda sonora, así como el contraplano de Isabel mostrando su sorpresa y mirando hacia los lados para comprobar que nadie ha visto nada.

Isabel se encierra en uno de los baños para leer la nota, su rostro aparece iluminado gracias a un hueco (en la puerta o en la pared) que permite al

espectador vislumbrar su gesto. Mediante un plano detalle de la nota se sabe que es Luis quien ha enviado la carta, con el siguiente mensaje:

*Una llave es del dormitorio, la otra de la puerta principal.*

*Te espero en el invernadero. Luis*

La música que acompañó el encuentro entre ambos vuelve a sonar. El dominio connotativo de sentidos subjetivos mediante el sonido también lo demuestra con creces, gracias a la banda sonora que compuso Waldo de los Ríos. Isabel rompe la carta.

Un corte lleva la escena a un plano medio de la Srta. Desprez bajando la lámpara para apagar las luces. El dormitorio queda a oscuras, esta vez no se ve la oración de las muchachas, se supone que ya la han rezado. La Srta. Desprez sale de la dependencia. El siguiente plano muestra el pasillo, a la mujer cerrando con llave la habitación, y apagando las luces.

### **[UNIDAD DE ANÁLISIS 17]**

La cámara se sitúa en el despacho de la directora, de nuevo se muestra casi de espaldas a la cámara, a la izquierda del encuadre, dejando toda la parte derecha vacía de personajes. Su escritorio está lleno de cuadernos escritos y está manipulando un reloj de bolsillo. Se levanta, pero la cámara no le encuadra el rostro sino que se ve su cuerpo cortado a la altura de la cabeza.

La directora sale de su despacho al vestíbulo. La cámara ahora se sitúa en la parte de arriba de la escalera, el mismo lugar desde el que Catalina miraba a la directora mientras era llevada por las secuaces de la misma al cuarto de castigo, tomando a la Sra. Fournieu con un plano general picado. La cámara ocupa el lugar elevado en donde se encuentra el horror, además de transmitir la idea de la pequeñez emocional real de la directora (su carácter fuerte en apariencia es sólo una fachada de una mujer llena de complejos y represiones). Este plano sumado al del exterior de la niebla nocturna hace presagiar que algo malo va a ocurrir. De hecho la directora sale de su despacho y mira hacia los lados como si hubiera oído o notado algo que hubiera provocado su salida del despacho. Al comprobar que



nada ocurre (o al menos ella no ve nada) apaga la luz que tiene encendida y vuelve a su despacho, cerrando la puerta.

Un fundido encadenado da cotinuidad a la acción de la huida de Isabel. Mediante ese fundido se ve a las alumnas durmiendo en su dormitorio, es de noche, al llegar a la cama de Isabel se ve como ésta se levanta con sigilo, se pone la bata y sale del dormitorio gracias a la llave que le ha proporcionado Luis.

Isabel recorre los pasillos y baja las escaleras, acompañada de una banda sonora que mantiene el suspense de la escena. Gracias a las dos llaves que le ha proporcionado Luis no tiene dificultad para salir por la puerta principal y caminar entre la niebla hasta el invernadero.

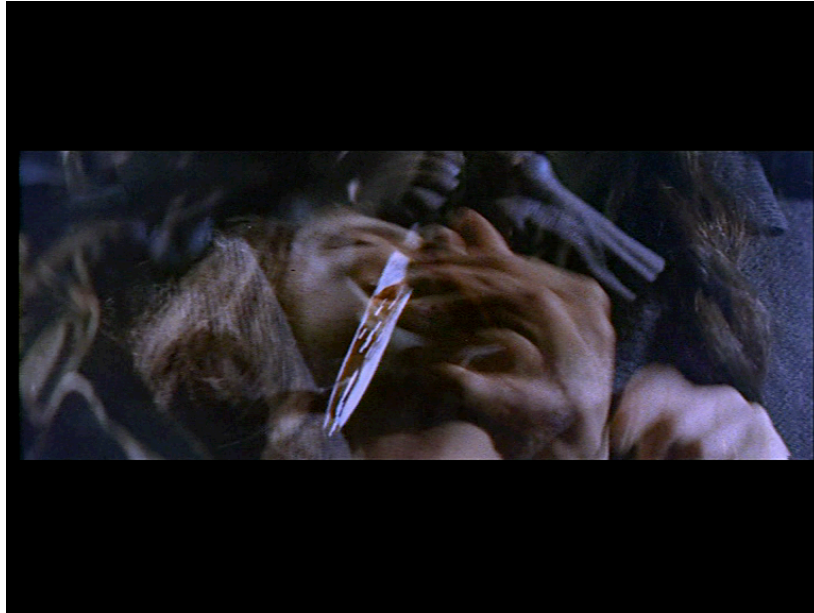
A medida que Isabel se acerca al invernadero la música torna hacia un tono más tétrico. La muchacha entra en el invernadero y llama a Luis, se escucha el sonido de un líquido goteando, un sonido repetitivo que provoca el aumento de la atmósfera tensa. Luis no responde e Isabel se adentra todavía más para buscarle. Las plantas que aparecen en primer término, debido al movimiento interno de la muchacha en el plano, dificultan su visualización por parte del espectador. La música ha cesado y sólo se escucha ese líquido y el sonido de ella al desplazarse.

Sin cambiar de plano, en primer término aparece una sombra, un personaje a quien no se reconoce. Resulta amenazador pues la música reaparece de repente y no transmite tranquilidad. La silueta amenazadora ocupa toda la pantalla, mientras se incorpora, hasta ennegrecerla completamente durante un instante. De esta forma se informa al espectador que Isabel no tiene salida.

Isabel continúa llamando a Luis, la cámara muestra su rostro en primer plano (mantiene a la muchacha en la parte derecha del encuadre con aire en la parte izquierda, dejando claro por dónde va a aparecer la sombra amenazante) y la música sube su intensidad en el momento en que una mano rodea su rostro y tapa su boca.

Esa música de suspense cesa, la cámara se sitúa en un lugar insólito mostrando el asesinato de Isabel desde un contrapicado. Se muestra el asesinato a cámara lenta y sin el sonido de la escena, en su lugar se escucha el *leitmotiv* de la banda sonora (con el sonido de una caja de música). Es la manera de abordar la

realización del asesinato sin cebarse en lo cruel y sangriento. Pero Chicho no elije mostrar la atrocidad con todos su detalles, no le hace falta.



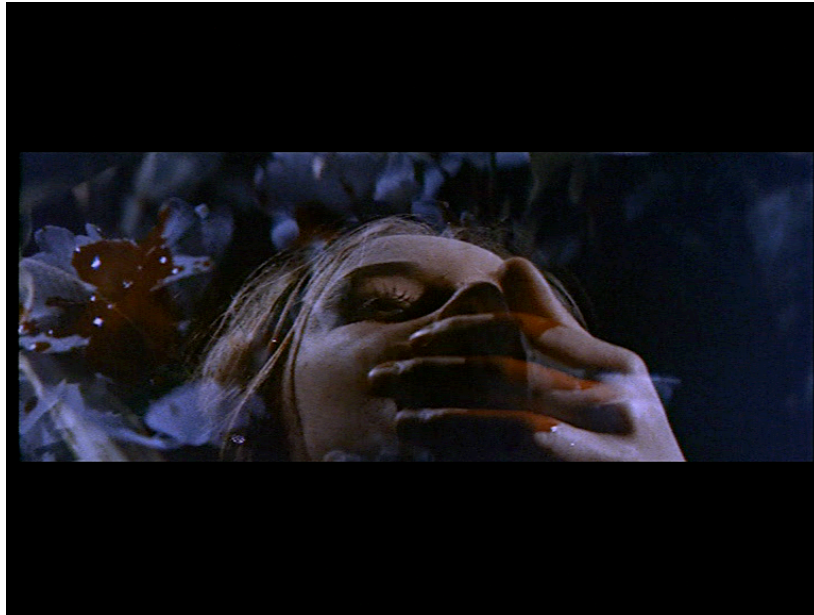
Mediante la superposición de varias imágenes se muestran hasta tres planos a la vez: el rostro de Isabel con la boca tapada, un primer plano de su pecho y un primer plano de un cuchillo ensangrentado. Ibáñez Serrador demuestra que con una austeridad de planificación, digna de la propia Sra. Fourneau, es posible, mediante el montaje, transmitir la violencia de un asesinato sin ser demasiado explícito. Aquí radica una de las diferencias del director con respecto a las películas de género de sus coetáneos. La crudeza que caracteriza el cine de Paul Naschy o de Jesús Franco tiene su contrapunto en el buen hacer de un director con oficio y con un excelso dominio del lenguaje audiovisual. De hecho, él mismo afirma<sup>239</sup> que es la primera vez que se ve un asesinato a cámara lenta en la pantalla grande (en 1971 Sam Peckinpah lo haría en *Perros de paja* -*Straw dogs*-).

Sin duda, la violencia de las imágenes se contrapone a la música tranquila que se escucha, provocando en el espectador un sentimiento de inquietud aún mayor. Utilizando las herramientas del montaje para articular este asesinato (es el primero que se ve, por tanto el espectador empieza a saber que las alumnas no se han fugado) el director muestra, también superpuestos, los planos de unas flores

---

<sup>239</sup> Según conversación con Paloma Cerezo.

blancas ensangrentadas. La flor blanca representa a Isabel en su pureza e ingenuidad.



La edición del sonido de esta escena es fundamental para transmitir el desasosiego y la incompreensión de la violencia ejercida sobre la malograda Isabel quien, contrariamente a la mayoría de las alumnas, es un ser inocente, inmaculado, que no ha demostrado la picardía ni el mismo interés por el sexo que muchas de sus compañeras, por eso esta escena es terrible y deja al espectador desencajado al no entender las razones de este asesinato tan cruel. En la imagen se ve cómo Isabel se va escurriendo de su atacante, cayendo hacia el suelo, a la vez que la música va bajando sus revoluciones como si fuera una metáfora de la vida que se le escapa a la muchacha.

### **[UNIDAD DE ANÁLISIS 18]**

Catalina desciende por fin del lugar de su encierro, está medio desvestida y despeinada, Ibáñez Serrador juega todo el rato con esa fina línea entre lo sugerente y lo erótico. Mientras camina por el pasillo se escucha a la Sra. Fourneau en *off*, la voz procede del dormitorio en donde está interrogando a las alumnas acerca de la desaparición de Isabel. Mientras se escucha el *off* la cámara sigue a Catalina por los pasillos mediante un *travelling*, como viene siendo habitual. Un

corte directo de la cámara muestra a Catalina entrando en el dormitorio, se sigue escuchando a la directora reprender a las internas. La cámara se desplaza dejando ver a la Sra. Fourneau y continúa hasta mostrar un plano general, todas las chicas hacen un círculo alrededor de la directora, que se encuentra de frente.

El plano cambia y muestra el contraplano: Irene aparece en camisión, con el pelo suelto y las llaves colgadas del cuello, haciéndose muy visibles puesto que destacan sobre el fondo blanco de la vestimenta. Irene, además, está situada a la derecha del plano, con lo cual la atención se centra todavía más en las llaves. El director se encargó de situarlas de esa manera puesto que la directora en ese momento está haciendo hincapié en que las cerraduras estaban echadas y que Isabel habría necesitado llaves para salir; por tanto, la sospecha sobre su alumna de confianza ha sido verbalizada en público, avergonzando a Irene, quien mantiene que no ha oído nada, delante del resto de compañeras, haciendo que el personaje pierda la fuerza y el poder que ejercía.



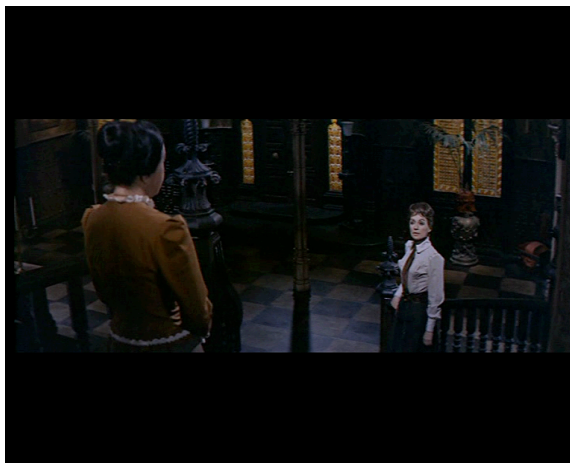
Se produce un corte y la Sra. Fourneau aparece en el encuadre del contraplano. Catalina se encuentra en el centro de la composición de ambos planos, y la articulación del diálogo se hace tomándola a ella como si fuera una bisagra visual, pues va vestida de amarillo oscuro y actúa como el árbitro en una pelea. La directora se cruza de brazos justo en el momento de comenzar su enfrentamiento verbal con Irene, con lo cual está mostrando su posición defensiva, alejándose de ella por primera vez. La cámara se acerca al rostro de la directora mientras reprende de forma suspicaz a Irene, recordándole que es ella la única que tiene otra llave.

El corte muestra el contraplano de Irene, ahora más cercano, ya no se ve a Catalina, defendiéndose, mostrando que todavía tiene las llaves que la directora le confió alrededor de su cuello.

La cámara corta de nuevo. La directora cambia la mirada y la dirige hacia el resto de alumnas. La explicación de Irene parece haberla convencido, sabe que tiene razón, pero no puede mostrar debilidad delante del resto de alumnas. Continúa de brazos cruzados, aunque ahora esté encuadrada mediante un plano medio, mientras reprende al resto de alumnas, amenazándolas por si se les ocurriera escaparse. En el momento de decir: *"si sorprende a alguna tratando de escapar..."*, sus brazos se descruzan, sus ojos se abren más, a pesar del plano medio se intuyen las manos en las caderas, levantando los hombros, mostrando más fuerza y autoridad (esta escena es sin duda un gran ejemplo de comunicación no verbal).

Cuando la directora pronuncia las palabras: *"...ustedes ya me conocen, ¿verdad?... "*, mirando a Catalina, el plano que el director sitúa a continuación es el rostro desarreglado y desafiante de ésta. Catalina es el ejemplo físico de los castigos de la Sra. Fourneau, la utiliza como modelo para amedrentar al resto de muchachas, necesita mostrar las consecuencias de los actos que les son prohibidos para mantener su poder y su respeto. La directora se da media vuelta y sale del dormitorio, acompañada de la Srta. Desprez que, de cara al resto de alumnas, se ha convertido ahora en la única en quien la directora confía. No obstante, en el diálogo que sigue se descubre que no existe tal pérdida de confianza hacia Irene.

Ambas mujeres avanzan, la cámara sigue el movimiento a través de las escaleras, van hablando mientras caminan, la directora ordena que se cambien las ventanas y las cerraduras, y haga tres copias; ahora que está a solas con la Srta. Desprez confiesa que aún sigue confiando en Irene (la postura que había mantenido en el dormitorio era simple apariencia para no perder credibilidad ni respeto). La Srta. Desprez se detiene dos veces durante el diálogo con la directora, la primera cuando le pregunta si cree que Irene



ha tenido algo que ver con las desapariciones y, la segunda, tras dar un paso al frente, para hacer notar a la directora que la residencia no es una cárcel. Sin embargo la Sra. Fourneau responde con un: "*...haremos que lo sea...*".

Se trata de dos preguntas que dejan en evidencia a la directora, por eso Chicho sitúa a la Srta. Desprez por encima de la Sra. Fourneau. Está sometiendo a juicio moral las prácticas de la directora y provocando que su prestigio se tambalee, aunque sigue siendo leal a ella ya que está cuestionando sus métodos en privado.

La Srta. Desprez realiza una tercera pregunta que, aparentemente, es inocente, aunque por el tipo de montaje que utiliza el director parece que quiere hacer hincapié en una idea en concreto. La pregunta que le hace a la directora consiste en que si ella baja al pueblo para organizar el aumento (físico) de la seguridad de la residencia, "*...¿quién vigilará las duchas?...* ". Se produce un parón muy significativo, un silencio tenso remarcado por el cambio de plano: del plano largo ligeramente picado con el que se estaba filmando a la directora pasa a un plano medio de ella mirando fijamente a su ayudante, sin pronunciar palabra alguna durante un tenso instante. Este énfasis narrativo (audiovisual) provocado por el montaje se une al contenido crítico de las preguntas de la Srta. Desprez, y a la pausa que la propia directora hace durante su diálogo, parece como si algo oscuro sucediera en las duchas. De nuevo las referencias sexuales son sutiles pero efectivas, la directora parece tener reparos para vigilar las duchas, algo de lo que es consciente la Srta. Desprez, por eso le pregunta en ese tono. En la siguiente secuencia el espectador tendrá más información para ir completando la personalidad de la directora, pero gracias a esa llamada de atención, a través del montaje, ahora está alertado de que algo extraño sucede, o al menos, si no es consciente de la llamada de atención, si intuye cierta anormalidad en ese diálogo y en la Sra. Fourneau. Desde luego en el guión está articulado como un diálogo normal, sin ninguna connotación mostrada en la planificación del filme.

## [UNIDAD DE ANÁLISIS 19]



La escena que va a suceder se presenta de una manera espacial muy llamativa: un amplio plano general muestra un baño completamente blanco (lo primero que llama la atención es precisamente el tono blanco, contrastando con las tonalidades marrones y oscuras del resto de la casa y de las ropas). Es como si

esta acción fuera a arrojar más luz a lo que allí ocurre. El baño está bastante destartado, al ser blanco se nota más, de nuevo aparece la idea de que esta escena va a mostrar cosas que antes permanecían más ocultas.

Una de las criadas, vestida de negro con cofia blanca, cruza el plano, de espaldas y se mete en una de las duchas. El plano cambia y se muestra a esa misma mujer comprobando si hay agua. Un primer plano del mando de la ducha deja ver, de nuevo, lo vetusto y destartado de la residencia, a simple vista no se nota, por eso el director lo muestra mediante detalles.

La criada comprueba que no hay agua y avisa al Sr. Brechard, encargado de mantenimiento también, de este modo la cámara tiene una excusa para mostrar el espacio en el que el hombre se sitúa, desde el cual controla la temperatura del agua. Así el director adelanta el espacio en el que Luis va a ser, una vez más, descubierto, aunque conseguirá

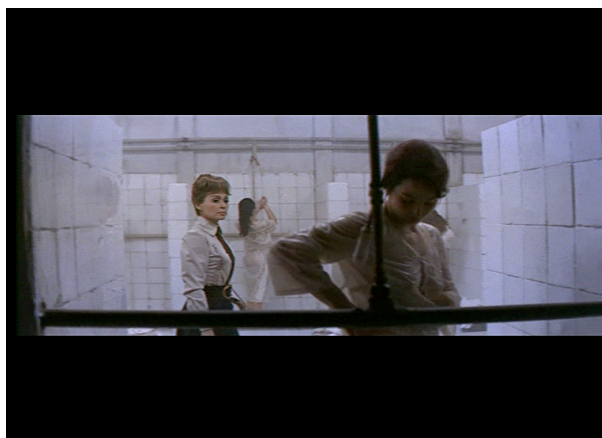


entablar relación con Teresa. La cámara toma en primer plano la mano, sucia, del jardinero mientras desenrosca la llave para dar paso al agua, a la vez que el sonido del fluir se escucha, la cámara sigue los tubos como si siguiera la dirección del

agua, mostrando la tubería, presentando ese lugar en el que se va a esconder Luis. El agua comienza a salir y las muchachas empiezan a entrar en las duchas.

Las internas acceden a una sala previa a las duchas, en plano general se va viendo cómo se quitan las batas, pronto se va a descubrir que no se van a duchar desnudas. Llama la atención la colocación de un espejo en forma de óvalo justo en el centro de la composición. Los espejos son elementos clave que el director va colocando durante todo el metraje. Se trata de uno de los objetos más utilizados para transmitir dualidad y ambigüedad.

Las muchachas van entrando a la zona de ducha mientras la Sra. Fourneau sujeta la puerta para que pasen. Van con un camisón blanco, así que lo que el espectador espera es encontrarse con una escena de chicas desnudas duchándose. Hay un amago de una de las alumnas en plano medio cogiéndose el camisón, parece como si se lo fuera a quitar, pero no va a ser así. Para dilatar la situación y saber si las chicas van a salir desnudas o no, Ibáñez Serrador añade planos detalle de las llaves de las duchas y del agua saliendo, así como otro plano, cambiando de escenario, en donde se ve, desde un plano casi cenital, al jardinero añadiendo leña al fuego de la caldera para mantener el agua caliente. Por fin el espectador sale de dudas, las internas se están duchando con el camisón puesto [en el guión se especifica claramente *"evitando en todo momento quedarse desnudas"*], la cámara se sitúa en un plano insólito, en el lugar en el que la pared de las duchas debería de estar, ya que interesa mostrar el rostro de la directora y cómo mira a sus alumnas. Mediante un *travelling* lateral la cámara se desplaza para mostrar a toda la fila de alumnas que se están duchando ante la mirada fija y penetrante de la directora. Sin duda la elección del vestuario para esta escena resulta chocante y absurdo pero tuvo que ser así si querían pasar el duro filtro censor<sup>240</sup>, cuya paradójica miopía permitía que el espectador intuyera los cuerpos de las muchachas bajo



<sup>240</sup> En una entrevista María Gustaffson, una de las actrices, recordaba cómo esta escena se rodó en varias versiones, en una tenían camisón doble y en otra una sola capa. En Benítez, Carlos & Rovira, Montse: op. cit. Pág. 47.



los camisones mojados, pero no ver los cuerpos desnudos. El resultado es de un erotismo mucho mayor que si se hubiera mostrado el desnudo sin reparos con lo cual, la habilidad de Chicho, una vez más, transformó una contrariedad censora en un elemento adicional que multiplicaba exponencialmente esa pátina de sexualidad ambigua que recorre toda la película.

Al contrario de lo que se ha venido publicando, no existe un montaje alternativo<sup>241</sup> de *La Residencia* destinado al mercado extranjero. La copia exhibida en Estados Unidos contiene los mismos planos que la española, tan sólo existe alguna diferencia en la edición sonora. Sí es cierto que se rodaron varias versiones de esta escena, como veremos a continuación.

En las hojas de contacto de las fotografías del rodaje a las que hemos tenido acceso se puede ver cómo rodaron hasta tres versiones, una sin camisón:



---

<sup>241</sup> Según conversación con Paloma Cerezo.

Otra con un camisón fino que permitía vislumbrar perfectamente el cuerpo de las muchachas:



Y, finalmente, otra versión con un camisón mucho más grueso, que fue la elegida:



El ritmo del *travelling* acompaña los pasos tranquilos de la Sra. Fourneau, con la mirada de arriba abajo, recorriendo los cuerpos de sus alumnas. El hecho de mostrar el *travelling* sin cortes y de ver tan claramente la mirada de la directora

añade más connotación sexual a la escena. Aunque en las consideraciones previas del Comité de Apreciación se especificaba que las miradas durante la ducha debían de ser “*normales*” el montaje de los planos da a esas miradas un sentido mucho más ambiguo.

La cámara muestra cómo el jardinero abandona el cuarto desde donde calienta el agua y vuelve, por corte, a un plano medio de la Sra. Fourneau mirando a las alumnas; un contraplano de éstas en las duchas lo confirma. A medida que la turbación de la directora aumenta, el director acerca el plano, para mostrar el rostro satisfecho de ella y a las alumnas, enjabonándose bajo la ducha.



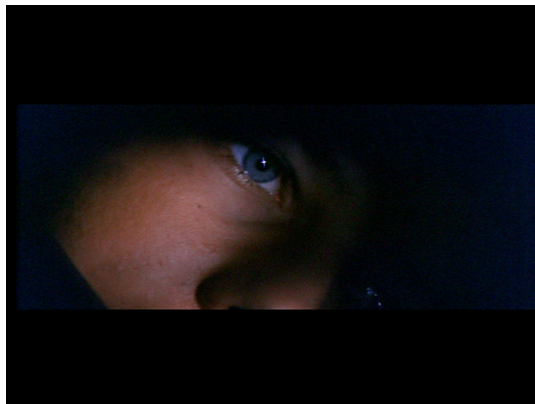
El plano cambia y la cámara muestra, mediante un *travelling*, a Luis entrando a escondidas al cuarto de la caldera, colándose por el estrecho pasadizo por el que atraviesan los tubos al baño. La estrechez del sitio está directamente relacionada con la rectitud a la que su madre le tiene sometido, pero aun así él encuentra una válvula de escape en su afición mirona (ahora más desarrollada de lo que se sabía en un principio).





El primer personaje al que Luis ve a través de su ilícito escondrijo es, precisamente, a su madre, en un plano, subjetivo del personaje. De nuevo incide en la estrecha y dudosa relación entre ambos. Luis se cuela para ver a las alumnas ducharse, su madre disfruta con esa visión, él va a disfrutar con la visión de las chicas mojadas, sin embargo lo primero que ve es a su madre. La relación de miradas y objetos de deseo y su cruce (Luis-Sra. Fourneau-muchachas) dota de fuerza a la ambigüedad sexual que rezuma la escena (y toda la película).

Un primer turno de muchachas ha terminado de ducharse, tras la orden de la directora, por fin se ve a Luis mirando por el agujero. Los planos se van acercando, van siendo más atrevidos, mostrando algo más de la anatomía de las muchachas, y, por consiguiente, el plano que contesta a esos es el primer plano de los ojos de Luis muy abiertos.



Fotogramas de *La Residencia*



Fotogramas de *Psicosis*

Ibáñez Serrador toma como referencia *Psicosis* (*Psycho*, 1960) de Alfred Hitchcock, para articular la planificación de las miradas furtivas de Luis, fijándose en cómo Norman Bates espía a Marion Crane mientras se desviste, del mismo modo que lo hace Luis con las internas.

Se introduce aquí el factor que va a provocar la tensión de la acción: el jardinero regresa a su puesto de trabajo y cierra la puertezuela del agujero por el que se ha colado Luis, provocando el pánico del muchacho al verse encerrado.

La cámara vuelve a la zona de ducha, el segundo turno de muchachas va a entrar y se cruza con el primero, que ya van con la toalla solamente, el director ha omitido deliberadamente ese momento en el que se han quitado el camisón húmedo y se han puesto por encima la toalla seca, incidiendo en la insinuación sensual. La cámara, que permanecía estática, va a seguir a uno de los personajes, a Catalina, cuando pase por la puerta camino de las duchas. El director focaliza este personaje porque va protagonizar otro de sus duelos de fuerza con la Sra. Fourneau.

El jardinero abandona el cuarto y la cámara, sin corte, se acerca a la puertezuela, la banda sonora marcando la tensión apoya el angustioso momento. Al llegar al primer plano de la puerta, los pies de Luis comienzan a golpearla con fuerza, está encerrado y sin posibilidades de salir.

En alguna entrevista se ha hablado de que esta escena resultaba demasiado explícita a la hora de que el espectador montara sus elucubraciones alrededor de la pregunta "¿Quién está asesinando a las alumnas?". Sin embargo, Ibáñez Serrador no pretendía ser tan explícito sino que quería sembrar la duda entre los personajes,

pues realmente no queda claro, a estas alturas de la película, quién puede ser, manteniéndose tres candidatos: Irene, la Sra. Fourneau y Luis.

Mientras Luis da estruendosas patadas a la puerta para intentar abrirla, causando un tremendo estruendo, la Sra. Fourneau vigila a las alumnas, en especial a Catalina, a quien la cámara enfoca de manera individual. De nuevo la Sra. Fourneau pasea por el baño, jugando con las llaves en la mano (su forma de andar, de mirar y de jugar con la llave apoyan la sensación de poder que transmite). De forma paralela se muestra el sufrimiento de Luis. Otra vez Chicho recurre al montaje paralelo para mostrar acciones contrarias: por un lado la angustia de Luis de permanecer encerrado y sin una salida clara, y por el otro, el ambiente relajado de las muchachas duchándose. Casualmente Catalina es protagonista en esos dos montajes paralelos, de hecho este remite al primero, por lo que va a suceder a continuación.

La desesperación de Luis sirve de contrapunto al éxtasis visual del que está disfrutando la Sra. Fourneau. Un *zoom* de la cámara para terminar en un primer plano del rostro de la directora con los ojos muy abiertos marca que algo está sucediendo, aún no se muestra el contraplano. La Sra. Fourneau asiste al gesto osado de



Catalina: se desnuda quitándose el camisón (para mostrar esto la cámara, de manera muy inteligente, se sitúa detrás de la muchacha, dejando ver su espalda, mientras que la mujer permanece de frente al espectador) ante la mirada atónita de la directora.

Catalina se desviste para poder limpiarse las heridas que las secuaces de la directora le han infligido. El personaje de la Sra. Fourneau se enfrenta ahora a un doble dilema, por un lado lo soliviantada que se encuentra al ver a Catalina completamente desnuda frente a ella, y por el otro cierta culpabilidad por ser ella la responsable de esas heridas que se quiere limpiar. Si en la secuencia en la que le lava la espalda tras los latigazos mostraba una actitud firme pero compasiva, la actitud de ahora es dubitativa. La directora se encuentra en un entorno en el que

se siente culpable al mirar a las muchachas por eso, ante el gesto desafiante de Catalina, no sabe reaccionar manteniendo su frialdad. La reacción de Catalina será la de una gran carcajada mientras consigue su objetivo: ducharse desnuda, ya que es consciente de los gustos y deseos de la Sra. Fourneau y disfruta poniéndola en evidencia.

El segundo turno termina su ducha y, mientras se están secando, la Sra. Fourneau es consciente del ruido de golpes, ella no sabe que se trata de Luis tratando de escapar pero por el gesto de su cara podría intuirlo. Un *zoom* hacia la tubería indica el origen del sonido, a modo de plano subjetivo de la directora, contestado por un contraplano de la misma, en contrapicado. Cuando el ruido cesa la directora continúa su trabajo, sacando a las internas de las duchas. La última es Teresa, quien parece no haberse enterado de la primera vez que la directora les ha ordenado cerrar los grifos (ella es el personaje inocente que no entiende muy bien qué ocurre en la residencia). Teresa es la última que se queda secándose. El mismo plano subjetivo de Luis que antes mostraba a la Sra. Fourneau ahora muestra a Teresa, es una manera de focalizar al nuevo personaje que va a interactuar con Luis tras la muerte de Isabel. Luis consigue que Teresa le escuche y le muestre atención.

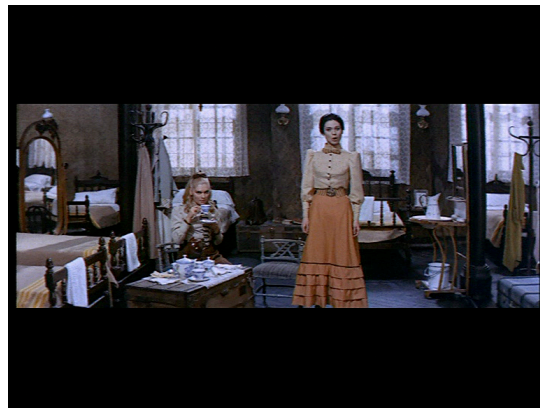
## **[UNIDAD DE ANÁLISIS 20]**

El sonido de la voz con la pregunta de Irene: “*¿Qué haces Teresa?*” enlaza las dos acciones dando la sensación de que Teresa ha sido descubierta, sin embargo, gracias al contraplano, se entiende que se trata tan sólo de un recurso expresivo (como ya había hecho al principio de la película cuando la criada le ofrece la merienda a Teresa). El diálogo con Irene también sirve para informar al espectador de que ha habido un salto temporal bastante amplio, no se sabe exactamente de cuánto pero la frase “*¿Qué haces todas las tardes en el cuarto de las calderas?*” da sensación de una acción repetida durante un tiempo tal que ha hecho que sea descubierta.

La escena ahora se desarrolla en el dormitorio, Irene interroga a Teresa sobre sus visitas casi diarias al cuarto de la caldera, le advierten de que a la Sra. Fourneau no le gusta que ninguna de las internas se relacione con su hijo. Teresa avanza hacia Irene mientras la cámara se sitúa en plano general, con Irene de pie,



de espaldas a la cámara (es la forma de presentar a los personajes de poder y sus relaciones y, también, de reafirmar esa situación mediante la repetición), el director introduce (desde el primer encuentro "a solas" entre Irene y Teresa) otro personaje en estos encuentros: Claudia, que está sentada a la derecha de Irene (es su persona de confianza) sirviéndose té, se encuentra en una situación cómoda, parece como si fuera habitual este tipo de encuentros privados con las alumnas, de manera individual, y las tres personas de confianza de la directora. En el guión este encuentro se produce a solas entre ambas muchachas.



El contraplano se corresponde a un plano subjetivo de Teresa avanzando (lo expresa mediante un *travelling*) hacia ellas. Ahora queda claro que Claudia está tomando el té, sentada, mientras que Irene está de pie, mostrando quién manda. Hay una diferencia fundamental con respecto a la UNIDAD DE ANÁLISIS 15, que también se desarrollaba en el mismo espacio y siguiendo el mismo esquema: ambas acciones comienzan con Andrea llevando a Teresa al dormitorio en donde la espera Irene con unas tazas de té. Esa diferencia se evidencia con el *travelling* subjetivo de Teresa caminando hacia Irene. Si en la UNIDAD DE ANÁLISIS 15 la cámara mostraba el acercamiento de Teresa hacia Irene situando el punto de vista desde el personaje de Irene en plano general, ahora muestra el punto de vista desde Teresa en un plano más corto. En cierto modo esa desigualdad existe gracias al punto de vista distinto, que connota y le da un sentido diferente a dos acciones similares. El punto de vista subjetivo provoca un mayor nivel de empatía del espectador con el personaje, en este caso con Teresa, por lo tanto va a percibir las amenazas de Irene a Teresa de una manera mucho más directa, es como si desapareciera el personaje de Teresa y en su lugar se pusiera el espectador. Es la manera visual de mostrar que Teresa ha quedado anulada por Irene y de hacer sentir eso al espectador. De hecho, la mayor fuerza de la escena se encuentra en

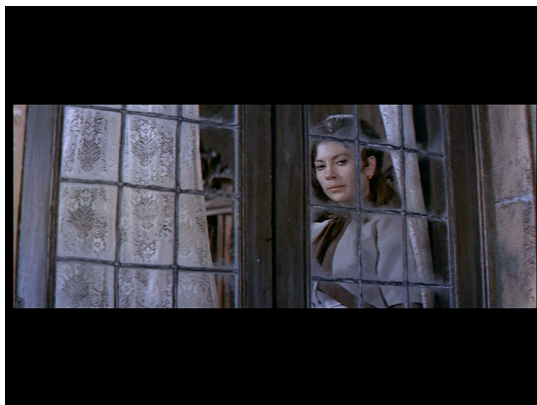
que la amenaza y bronca de Irene a Teresa no recibe réplica en forma de contraplano de Teresa, el personaje queda anulado, la escena termina sin un plano de la muchacha en el que se vea su reacción, de tal manera que es el espectador el que va a añadir esa reacción gracias a su imaginación, personalizándola (cada persona conoce qué le amedranita y qué no, y de qué manera y a qué nivel).

### [UNIDAD DE ANÁLISIS 21]

Mediante un corte directo se muestra, en plano detalle, las manos del jardinero quitando la cadena de la puerta. Con este plano hace hincapié en que las puertas de la residencia no se abren demasiado a menudo, de hecho sólo se han abierto dos veces desde que ha empezado la película y las dos mostradas mediante el mismo tipo de plano detalle, y, a su vez, refuerza la idea de lo dificultoso que resulta escaparse de ahí.

La cámara se mueve y, sin corte, se muestra un hombre subido a un carro de leña. Gracias a la historia que Susana ha contado con anterioridad a Teresa mientras hacían las camas, el espectador se da cuenta de que se trata del sobrino del leñador, aquel que hace visitas periódicas para dejar la leña y tener "encuentros" con las internas.

Una vez que el carruaje entra, el jardinero recorre el mismo tramo que se ve al inicio de la película, la cámara muestra desde fuera, por corte, la ventana desde donde mira Susana con ansia, nerviosa, su mirada se dirige hacia fuera, ve venir el carruaje y sabe que es su turno para "encontrarse" con Enrique. Un plano subjetivo de Susana deja ver cómo se acerca el carromato de leña.



La cámara, situada ahora dentro de la habitación, muestra un primer plano de Susana en primer término, haciendo notar la presencia de Enrique en la residencia, situada a la derecha del plano, y mostrando al resto de alumnas en un plano general. Susana gira su cabeza hacia el corro de alumnas y el foco cambia, dejándola a ella desenfocada y enfocando al resto de muchachas, que se encuentran en la clase de costura impartida por la Sra. Fourneau, sentadas formando un círculo. Susana dice: *"Ahí viene el chico de la leña"*, y todas las alumnas levantan la cabeza. En ese momento el director toma un primer plano del rostro compungido de todas las alumnas interesadas en "encontrarse" con Enrique pero que, esta vez, tienen que permanecer en la clase esperando, con envidia, que Susana disfrute de su turno.

El jardinero se ofrece a echarle una mano para meter la leña, pero Enrique declina la invitación con un *"déjelo usted, descargaré la leña yo solo, como siempre, cuando termine le aviso para que cierre"*.

Un primer plano muestra el rostro de Susana haciéndole una seña a Irene, sabe que es su turno y ésta tiene que inventar una excusa para dejarla ir (ya que es la que organiza las visitas, como bien le explicó a Teresa). Un primer plano de Irene muestra a este personaje devolviéndole la seña (ha habido entendimiento y correspondencia a la complicidad). El intercambio de señas es interrumpido por la explicación de la Sra. Fourneau sobre la importancia de aprender a bordar. Irene interrumpe la explicación inventándose una excusa para que Susana pueda escaparse de la clase. Un plano medio muestra a Susana nerviosa, sigue junto a la ventana y gracias a ese plano se ven sus manos, a la altura de la cintura, jugando con algo, mostrando su inquietud por si la Sra. Fourneau no se cree la excusa de Irene (ir a vigilar una supuesta compota que han dejado haciendo durante la clase de cocina).

Finalmente Susana consigue salir de la clase, al llegar a la cocina disimula un poco con la cocinera, quien le dice que no pueden seguir ayudándolas con las tareas de clase, pero Susana insiste en que tiene que ir al invernadero, como excusa para acercarse a la leñera.

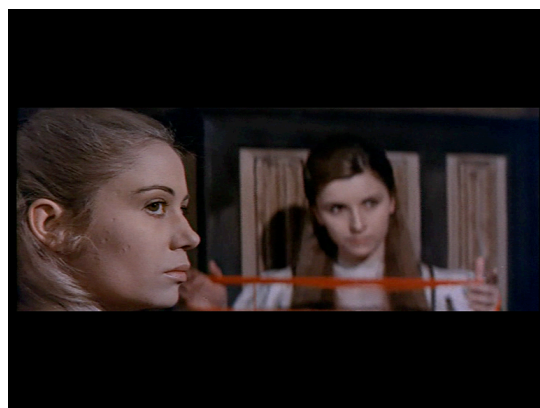
Elena mira por la ventana y ve cómo Susana corre por el jardín en dirección a la leñera, la Sra. Fourneau le mira, preguntando si pasa algo, por un momento la escena se vuelve tensa (el plano de ella es un primer plano en el que su mirada

está fija en Elena, fuera de campo, y no sale de su boca ninguna palabra), pero la directora continúa con la clase.

Un plano picado muestra a Susana entrando en la leñera, Enrique aparece en plano en la parte izquierda del cuadro, diciendo un “*Hola*”. Susana, sonriendo, se acerca a él y le responde con otro “*Hola*”. Cuando ya están los dos personajes en cuadro él empieza a desvestirla torpemente con lo que Susana empezará a reírse mientras se desviste ella misma. La risa será el elemento sonoro sobre el que se articulará el siguiente montaje paralelo (Susana retozando con Enrique mientras el resto de alumnas continúan su clase de bordado). También es significativa la interacción entre los dos personajes: él ha ido directo a desnudarla, no hay beso, no hay elemento emocional ni sentimental, está claro que es sólo sexo, consentido pero sin sentimientos ni emotividad (de hecho él lanza a Susana hacia la paja, mientras ella se desnuda, pero sin que haya un juego amoroso previo).

Inmediatamente después una serie de planos de los rostros de las alumnas, con la risa en *off* de Susana, se suceden, mostrando sus gestos de envidia. Está montado de tal manera que parecieran estar escuchando las risas de la muchacha que en un momento dado se transforman en gemidos [los cuales no aparecen especificados como tal en el guión, sino que tan sólo se habla de las risas]. Es importante apuntar que en la versión destinada a su consumo fuera de España la edición de sonido de esta secuencia mantiene los gemidos hasta el final, no como en la española, el donde la música empieza a elevarse hasta hacer desaparecer el sonido de Susana.



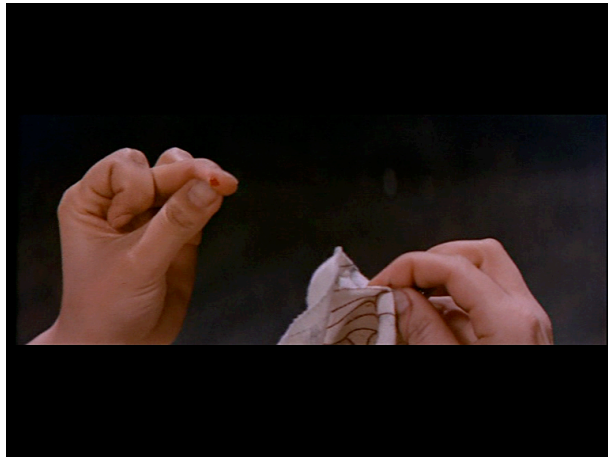


La sucesión de primeros planos marcan el ritmo de esta escena, los rostros de las chicas junto con la risa en *off* de Susana hacen que el espectador elabore en su cabeza lo que está ocurriendo. No se muestra nada más del encuentro entre ambos amantes, sin embargo la magnífica planificación de la escena hace que no sea necesario mostrar, es mejor sugerir mediante metáforas que remitan a la relación sexual que está teniendo lugar. En este sentido muchas de las argucias narrativas a las que los autores debía recurrir para no toparse con el muro censor dieron lugar a grandes recursos narrativos que, vistos desde una perspectiva más

lejana, supusieron un añadido positivo a los filmes, y no un impedimento, como parecía en un principio<sup>242</sup>.

Los planos de rostros dan paso a primeros planos de manos manipulando cosas, de forma muy nerviosa. En el plano de los rostros ya había introducido un factor connotativo muy importante: el color rojo, como símbolo sexual en este caso. Pues bien, esas manos manipulando cosas darán como resultado una serie de metáforas bastante claras sobre el encuentro sexual: aguja penetrando la tela con hilo rojo, unas manos desenrollando un ovillo rojo, una alumna enhebrando una aguja, primeros planos de rostros con la boca abierta, moviéndola de forma nerviosa... Mientras el cambio de planos es cada vez más rápido la música también va ayudando a aumentar la sensación de aceleración.

El clímax de la escena se corta abruptamente por la intervención de la Sra. Fourneau con un "*Señoritas*" dejando claro que el espectador ha asistido a una escena completamente subjetiva puesto que era la imaginación de las alumnas (y por ende la del espectador) la que volaba recreando el encuentro con Enrique, acelerando sus actividades a medida que se imaginaban el final de la escena. Pero la escena no podía terminar tan abruptamente con la voz de la directora solamente. A la vez que se escucha en *off* a la Sra. Fourneau se muestra un primer plano de las manos de una de las alumnas (aún no se sabe de quién) que se acaba de pinchar con la aguja y su dedo está sangrando, metáfora del final del acto sexual que se estaban imaginando. Se puede entender de dos formas: el acto ha sido tan violento (como ha ido transmitiendo ese montaje) que ha terminado con sangre o bien, la sangre, la muerte, la violencia,



---

<sup>242</sup> Por poner otro ejemplo, aunque no tan cercano en el tiempo si relacionado en el sentido de que un impedimento provocó que el autor resolviera ese muro censor de una manera tal ingeniosa que la película no sólo ganó en fuerza narrativa sino que la insinuación oculta era mucho más obscena que la escena inicialmente prevista. Me refiero al final de *Viridiana* (1961) de Luis Buñuel. Al final de la misma Viridiana llamaba a la puerta de su primo, éste abría, ella entraba y cerraba la puerta tras de sí. El final no gustó a los censores franquistas y tuvo que sustituirlo por una escena en la que Viridiana entra a la habitación en donde su primo juega a las cartas con Ramona, la criada, estableciendo una clara referencia a un trío sexual. Cfr. Gil, Alberto: *La censura cinematográfica en España*. Barcelona. Ediciones B. 2009. Pág. 282 y ss.

como fin último de ese deseo sexual desmedido, mostrándolo como un castigo, en definitiva.

La cámara muestra a la dueña del dedo sangrante y no es otra que Catalina, quien sufre siempre las consecuencias de su rebeldía de una manera física y sangrienta, y en este caso también, aunque el castigo está acorde con la falta: si el comportamiento anterior le había reportado una serie de azotes con látigo en este caso su rebeldía le ha llevado a imaginarse la escena sexual, ha sido tan sólo en su mente con lo cual el castigo sangriento ha sido menor, pero ha habido castigo. Sexo, sangre (entendida como sublimación de la violencia) y muerte están íntimamente relacionados en el cine fantástico.

La Sra. Fourneau ordena retirarse a las alumnas, terminando la clase.

La copia que se estrenó en Estados Unidos, bajo los títulos, recordemos, de *The house that screamed* y *The finishing school*, manteniendo el montaje sonoro en el que los gemidos de Susana no desaparecen sino que se escuchan al mismo tiempo que la banda sonora, resulta mucho más explícita, aunque la sutileza y sugerencia de la copia estrenada en España no deja dudas sobre lo que está ocurriendo en la leñera, por tanto el hecho de prescindir de los ruidos sexuales, probablemente por problemas con la censura no cambia el sentido de la escena.

## **[UNIDAD DE ANÁLISIS 22]**

La acción se inicia con un plano detalle de un hormiguero. Con anterioridad un insecto había aparecido en pantalla y acabado muerto, pero se trataba de una cucaracha, asociada a las enfermedades y la suciedad, las hormigas no tienen esas connotaciones negativas. Un palo de madera entra en el plano, jugueteando con ellas, aún no se sabe quién lo maneja. Una de las hormigas se sube al palo y éste sale de plano, con la hormiga encima. La presencia de los insectos serán importantes en varias ocasiones del metraje para ayudar a que el espectador sea capaz de entender las emociones que el director quiere transmitir, como un vehículo comunicativo. En la UNIDAD DE ANÁLISIS 6, Teresa intenta llevarse a la boca otro trozo de bizcocho pero le genera demasiada repulsión, hace el amago pero vuelve a dejarlo en el plano, mientras la cámara se acerca desde un plano medio hasta un primer plano.



Por corte, se ve ese palo posando a la hormiga sobre un libro escrito en francés (la acción se sitúa en Francia, no hay que olvidarlo). La hormiga pasea por la hoja del libro y un dedo entra en plano, sigue siendo un plano detalle, jugueteando con el insecto.

Por fin, mediante otro corte se ve a la persona que ha estado jugando con la hormiga, se trata de Luis, está leyendo fuera de la residencia, hace un día soleado y apacible. La escena es bucólica y emotiva: un dulce muchacho culto (leyendo lo que parece un escrito sobre el catolicismo en el s. XVI) que juguetea tiernamente con una hormiguita. La música que se escucha es la misma que se oía durante la clase de danza, con lo cual se intuye que las alumnas están en dicha clase.

El director se recrea en el juego de Luis con la hormiga a lo largo de varios planos del libro, de su dedo, de su rostro sonriente y satisfecho. Sin corte, se ve cómo Luis cierra el libro lentamente, con la hormiga dentro, y, mediante un corte, se ve un plano medio del muchacho con una media sonrisa que resulta escalofriante. El muchacho no ha aplastado accidentalmente a la hormiga, el director ha querido hacer hincapié en lo voluntario y premeditado del acto: primero la selecciona entre varias, luego la aísla, juguetea con ella y finalmente la mata, sin perder la sonrisa, lentamente, disfrutando del proceso.

En esta acción se desvela de una manera muy clara quién es el asesino, si hasta ahora la ambigüedad narrativa podría inducir a error, esta escena resulta lo suficientemente obvia como para llegar a esa conclusión. Lo que no queda claro aún es el motivo del asesinato, que será la verdadera razón del escalofrío último que recorre la espalda al visualizar los últimos minutos de metraje. La manipulación de los insectos se trata de una metáfora evidente de su relación con las alumnas: las observa (Luis tiene una merecida fama de mirón), selecciona una, la separa de sus compañeras, juega un rato con ella, la atrae con su falsa dulzura y la manipula.

Luis mira con satisfacción hacia la residencia, se ve entonces, a modo de contraplano, la casona y de nuevo se vuelve al plano de Luis, que se levanta y se dirige al interior. Gracias a que este último plano no corta el movimiento de Luis el espectador recibe la información de la cercanía espacial a la que estaba situado Luis: tan sólo a unos pocos metros de la casa, leyendo bajo un árbol.



La Sra. Fourneau se asoma por la ventana y ve a su hijo caminar hacia el edificio. El contraplano, ahora con la cámara en el interior, muestra cómo la Sra. Fourneau cierra con firmeza y furia las cortinas de la ventana por lo que se adivina que no le ha gustado nada que Luis estuviera fuera. Sale de su despacho al encuentro de Luis y cuando éste cruza la puerta principal le pregunta: "*Luis... ¿qué estabas haciendo en el jardín?*". La pregunta de su madre está articulada visualmente de la misma forma que dicho personaje fue presentado, de espaldas al espectador, en plano medio, situada hacia un lado de la pantalla, en este caso en el derecho, donde el peso del personaje es mayor. En este caso, la Sra. Fourneau está



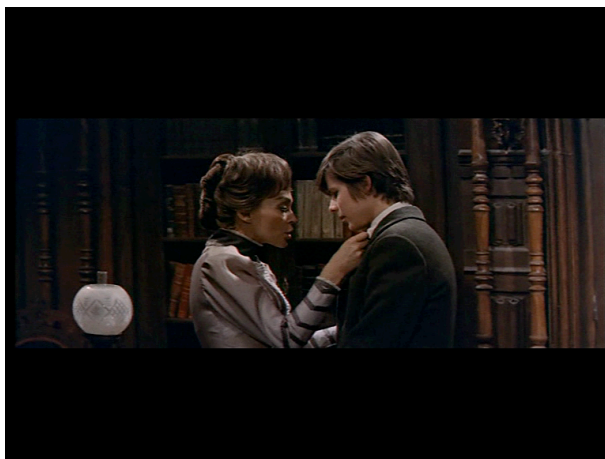
reprendiendo a su hijo por salir fuera, pues no le gusta que se exponga a lo que ella considera un peligro debido a su frágil salud.

El muchacho ha considerado adecuado salir puesto que el día era soleado y agradable y las internas se encontraban en clase de danza (mediante el diálogo de Luis el espectador corrobora que, efectivamente, las alumnas están en la clase de música y danza tal y como evocaba la banda sonora. El director demuestra un gran dominio del sonido de la película al servir, no sólo con las imágenes, de elemento narrativo por sí mismo).

La Sra. Fourneau cierra la puerta del despacho reforzando la idea de que Luis es parte de su vida privada, apartado de su condición de directora de la residencia. Las interacciones entre ambos personajes son siempre en habitaciones cerradas en donde están sólo ellos dos. Comienza entonces el monólogo de su madre reprendiendo lo que ella considera un comportamiento inadecuado por parte de su hijo Luis. Mantiene un discurso basado en la idea de que ojalá pudiera tener una vida normal pero, debido a su salud enfermiza y endeble, tiene que mantenerse encerrado en esa casa, cuidado por su madre, la única persona que sabe cómo cuidarle y darle lo que realmente necesita. Este monólogo fortalece la percepción que tiene el espectador sobre la extraña relación materno-filial que mantienen: una madre excesivamente protectora y un hijo con un dilema moral que oscila entre lo que realmente quiere hacer y el respeto hacia su madre, que le hace obedecerla en contra de sus verdaderos deseos.

Si se tienen en cuenta las influencias que Ibáñez Serrador demuestra en este filme, sin ningún pudor, Hitchcock, como ya hemos citado, es una de las más claras, este tipo de relación enfermiza y retorcida es explorada por el director británico en *Psicosis*: el hijo sometido a una disciplina materna asfixiante y adictiva a su vez.

La cámara sigue el movimiento de la Sra. Fournieu, al tiempo que la cámara refleja ese dominio igual de envolvente que tiene la madre sobre el hijo, a la vez que el monólogo de ella expresa la idea de que su hijo no va a encontrar a nadie que cuide de él mejor que ella. En el momento en el que su madre le acusa de encontrarse con una de las internas, los dos personajes quedan enfrentados en el plano (siguiendo el movimiento interno de la Sra. Fournieu la cámara se sitúa en un plano medio mostrando a los personajes en frente el uno del otro) reflejando ese enfrentamiento verbal de acusación y negación de la acusación.



La Sra. Fournieu acusa a Luis; alguien ha denunciado los encuentros ilícitos del muchacho con una de las chicas, pero Luis lo niega e intenta saber quién le ha delatado. La cámara se mantiene sin corte. En un momento dado la Sra. Fournieu cambia su tono inquisitivo por un tono más maternal y cariñoso, de forma visual el director lo expresa haciendo que el personaje de la madre gire entorno a Luis y se coloque al lado contrario mostrando en imágenes la forma que tiene ella de manipular a su hijo, dándole la vuelta a sus argumentos y enmascarando esa obsesiva protección de cariño y amor materno filial.

Vuelve a insistir en que Luis necesita una mujer como ella, que le cuide, que le quiera, como ella misma lo hace, que ninguna de las chicas de la residencia es lo suficientemente buena para él. Chantajea a su propio hijo proporcionándole dosis de cariño para luego mostrar su lado más duro exigiendo que le prometa que nunca va a volver a ver a esa muchacha con la que queda (que es Teresa), a lo que Luis accede con resignación, provocando una sonrisa de satisfacción de la madre, que se cree vencedora y le besa con ternura. Este tono pasivo-agresivo es el mismo que utiliza con Catalina en el cuarto de castigo para intentar manipularla emocionalmente.

La cámara, sin cortar, ha cerrado el plano, proporcionando un encuadre de los personajes en lo que se trata de una conversación íntima y llena de sentimientos a flor de piel. La escena resulta muy ambigua reforzada por el final: un beso de la madre a su hijo casi en los labios apoyado por un sonido extraño (no es música) como de insectos, que connota y otorga extrañeza al momento [En el guión tan sólo aparece "*le besa*", sin la connotación extraña].



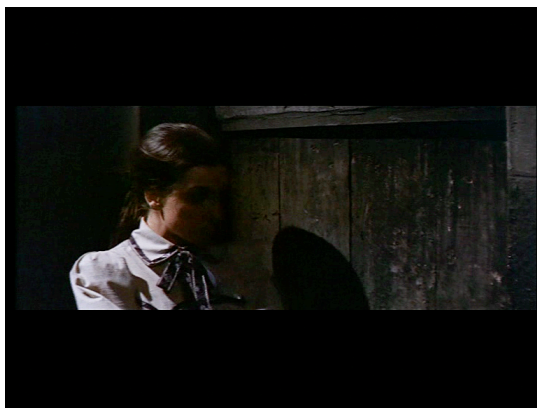
### **[UNIDAD DE ANÁLISIS 23]**

Mediante un corte se pasa a un plano detalle desenfocado de la vidriera de la puerta principal de la casa, la cámara se retira hacia atrás mostrando la puerta, por la que se ve pasar a Teresa, que entra de la calle. Teresa va hacia el comedor y

allí le espera Andrea con un "Ven". Teresa siempre entra a los sitios para encontrarse con sorpresas inesperadas al otro lado de las puertas, generalmente tienen que ver con Irene y ahora no va a ser diferente.

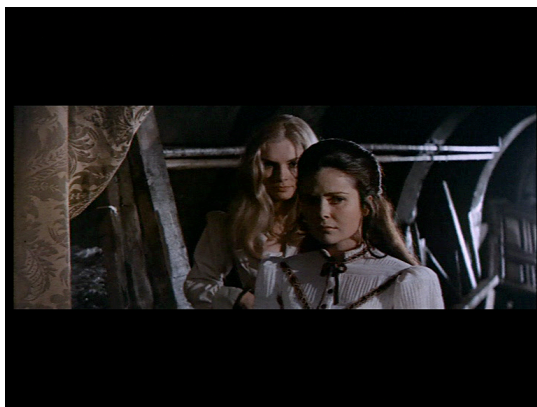
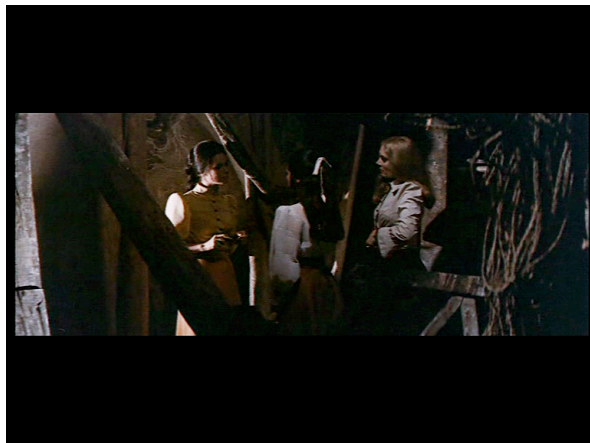
Teresa intenta sonsacar a Andrea hacia dónde se dirigen, sin obtener más que un desagradable "*Ahora lo verás*", mientras bajan las escaleras en una dirección desconocida. El hecho de bajar prepara al espectador para una secuencia en la que van a pasar cosas que tienen que estar escondidas en lo más profundo de la casa, no son cosas que puedan hacerse a plena luz del día, por eso también la iluminación va disminuyendo, a parte de las connotaciones negativas que trae consigo el hecho de que bajen solas, nadie las vea, casi a oscuras y que Andrea cierre las puertas tras ellas, con llave, para evitar cualquier posibilidad de persecución.

Andrea llega a una puerta. Mientras se está acercando se escuchan risas en *off* al otro lado, no se trata de cualquier risa, puesto que remite a un juego, en concreto son risas femeninas. Andrea llega a la puerta y toca para que le abran, mientras que Teresa espera tras ella, sin entender demasiado y preguntando, sin obtener respuesta, "*¿quién está ahí dentro?*". La cámara se acerca a la puerta, la banda sonora aparece para preparar al espectador sobre lo que va a acontecer y el personaje de Andrea espera a que le abran mientras mira a Teresa. Se escuchan pasos que se acercan a la puerta. La cámara compone el encuadre de tal manera que en la parte izquierda se encuentre Andrea y a la derecha se encuentre vacío el plano, tan sólo se ve la puerta; pero todo está preparado para que algo ocurra justo en esa zona. Como de hecho así será.



Claudia abre la puerta. Este plano contiene mucha más información de lo que parece. Al abrir la puerta se desvela, aunque sólo en parte, la incógnita de la pertenencia de las risas, pero se sigue sin saber quién es la compañía de Claudia. No resulta muy normal el hecho de que Claudia abra la puerta vistiéndose [esto no lo especifica en el guión], eso implica que estaba realizando alguna actividad que requiera estar sin ropa. La demora en abrir la puerta también sirve, primero para reforzar la tensión que siente Teresa al no saber a dónde la llevan ni para qué, y, segundo para que el espectador baraje diferentes opciones sobre por qué Claudia tarda tanto en abrir. Por tanto, la cadena de sucesos sería: Claudia está realizando alguna actividad placentera (por la risa), que le provoca que se demore al abrir la puerta y que tenga que estar desvestida. Un sutil elemento más que apoya la idea de las relaciones lésbicas y clandestinas que se suceden en esa residencia.

Teresa pasa adentro, tímidamente, Andrea avanza por delante de ella y en *off* se escucha la voz de otra chica "*¿te hizo esperar?*", parece la voz de Irene. Se desvela la persona que estaba detrás de la otra risa y por tanto se desvela quién estaba jugando con Claudia. Es lógico que mantengan este tipo de relación puesto que el director ha hecho hincapié en ellas dos y su interacción desde el primer momento. Teresa recorre un largo pasillo en el que, entre los personajes y la cámara, se encuentran numerosos objetos que dificultan tanto el paso de Teresa como la visión del espectador. Naturalmente lo que va a ocurrir no va a ser fácil para Teresa, tal y como se está anticipando.



Teresa llega hasta dónde está Irene. Andrea sale de plano dejando a Teresa entre Irene y Claudia (que sigue vistiéndose), está claro que Andrea es tan sólo un personaje que estas dos chicas utilizan a su antojo. Irene adopta el rol de la Sra. Fourneau cuando le da la

enhorabuena por haber llegado a la hora prevista ya que aprecia el orden y la puntualidad. La disposición interna del plano resulta de lo más agresiva para Teresa, situándose entre las dos muchachas, sin poder avanzar ni retroceder, atrapada hasta que ellas lo decidan.

Mediante un corte se muestra cómo Irene invita a Teresa a pasar, dejando el camino libre. Teresa es consciente de que nada bueno le va a pasar ahí, por eso su rostro muestra preocupación.

Irene confiesa lo que le ha dicho a la Sra. Fourneau: que su hijo va a menudo al cuarto de la caldera a encontrarse con una de las chicas (en la conversación anterior la Sra. Fourneau le había dicho esto mismo a su hijo, teniendo en cuenta que en ese momento las internas estaban en clase de música y Teresa en cuanto termina su clase de música es recogida por Andrea, esta escena se desarrolla inmediatamente después).

En el contraplano se muestra a Irene recogiendo el *boudoir*, mientras habla y comienza su chantaje a Teresa, la iluminación destaca un lienzo en el que hay dibujadas dos mujeres desnudas en actitud cariñosa, una de ellas se encuentra sentada y la otra levantada, la primera tiene su cabeza a la altura de las



caderas de la segunda. Se trata de una pintura muy sexual. Podría servir de excusa, como coartada que explicara el por qué Claudia abría vistiéndose la puerta, sobre todo de cara a la censura: el director podría explicar a la censura qué hacen dos mujeres, una de ellas a medio vestir, riéndose, encerradas en lo más recóndito de un caserón, en donde nadie puede encontrarlas, mediante ese cuadro, puesto que una de las actividades de las internas es la pintura.

Teresa baja la cabeza al saberse descubierta, sin embargo Irene va a utilizar la información obtenida para utilizarla en su contra, ya que aún no ha confesado a la directora el nombre de la alumna.

Las tres alumnas se sientan, invitando Irene a pasar a Teresa. La disposición de los personajes no es casual, Irene en el centro, más elevada, Claudia a la derecha de Irene y en el nivel más bajo (físicamente en el plano y en cuanto al escalafón de poder) Andrea. Ellas están sentadas mientras que Teresa, para aumentar la humillación que está empezando a sentir, continúa de pie, sola, frente a ellas. No podía faltar la presencia de un espejo.

En el contraplano se muestran más dibujos de mujeres desnudas. En esta disposición (durante todo el metraje los personajes que se encuentran de espaldas al espectador, en plano medio, son los que ostentan el poder) comienzan a interrogar a Teresa sobre su pasado y su familia, intentando avergonzarla. La primera pregunta se refiere a la existencia de su padre. Teresa se pone muy nerviosa ante las preguntas, cada vez más personales, de Irene. La muchacha demuestra un dominio extraordinario no sólo en lo referente al maltrato físico, también al psicológico.

El director acerca la cámara a los rostros de los personajes a medida que el interrogatorio aumenta en intensidad, intercalándolo con los rostros de satisfacción de Claudia y Andrea sonriéndose, sirviendo de refuerzo a Irene. El plano sólo se abre cuando Irene ordena a Teresa prepararles el té. Hasta este momento Irene siempre había servido el té a Teresa, ahora cambian las tornas, demuestra su poder maltratando a la muchacha, primero le humilla obligándole a que les sirva, mientras la miran con superioridad, y luego continuando con su íntimo interrogatorio.

Irene toca un tema delicado cuando pregunta a Teresa por su madre. En el contraplano se ve a Teresa preparando el té, en plano medio largo, casi parece un subjetivo de Irene, tiene un espejo tras ella (los espejos complementan la idea de la ambigüedad y de la doble vida de los personajes), la música apoya emocionalmente la escena cuando Teresa recibe la comprometedor pregunta. La muchacha no responde e Irene continúa hurgando en la herida (evidentemente la pregunta ha hecho su efecto en Teresa, está nerviosa e incómoda). El oficio de la madre será un tema en el cual ahondar, reportando a Irene una gran satisfacción.



Desde el inicio de la película se van dando pistas sobre el oficio de la madre de Teresa: Pedro Baldie no dice a la Sra. Fourneau en qué trabaja, y su maleta estaba llena de ropa buena, cara y alguna hasta "picante" (corsé). Ahora se añade una nueva pista: es cantante. El juego de Irene consiste en destruir la autoestima de Teresa, bajando su guardia para poder atacar en donde más le duele. En el fondo Teresa sabe a qué se dedica su madre y es algo que le avergüenza.

Irene consigue averiguar que la madre de Teresa canta en un cabaret. Teresa se ha girado, dando la espalda a las chicas, mientras comienza a sollozar. Irene se levanta de su trono y se acerca a la cámara, poniéndose a la misma altura que Teresa, en un plano medio corto las dos. El nivel de agresividad verbal de Irene va en aumento provocando que Teresa estalle negando la acusación. Irene atrapa a Teresa por las manos y la zarandea, cambiándola de lugar. Irene termina colocando a Teresa en un lugar donde, al fondo, está cuadro, justo en medio de la composición, uno de los dibujos aparece destacado (por iluminación y por situación espacial).



El dibujo corresponde a dos cuerpos de mujeres desnudas, no se ven completos, están cortados a la altura de los hombros, mientras que las dos chicas están encuadradas de los hombros hacia arriba. La posición de los dos cuerpos de detrás coincide con la posición de las chicas. Es como si ese cuadro mostrara las verdaderas intenciones de Irene

hacia Teresa, lo que ha querido hacer desde que la vio por primera vez. Resulta muy sutil, como todo en esta película.

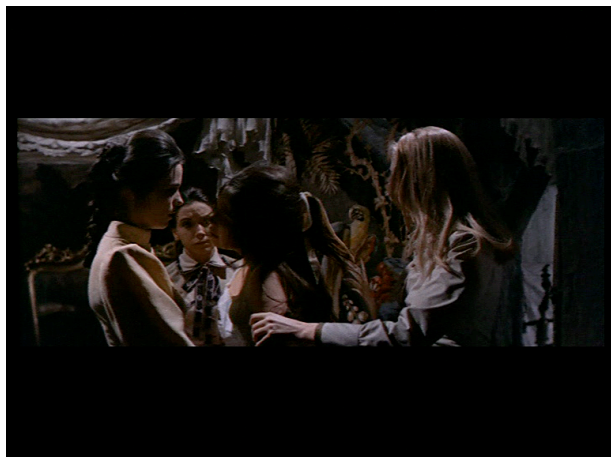
Irene forcejea con Teresa y le obliga a ponerse uno de los corsés del baúl que traía. Los planos cada vez se hacen más rápidos en duración y más cortos en encuadre. La cámara en un momento dado se sitúa en un contrapicado cuando enfoca a Irene y en un picado cuando el contraplano muestra a Teresa intentándose librar del forcejeo, marcando la relación de poder que se ha establecido.



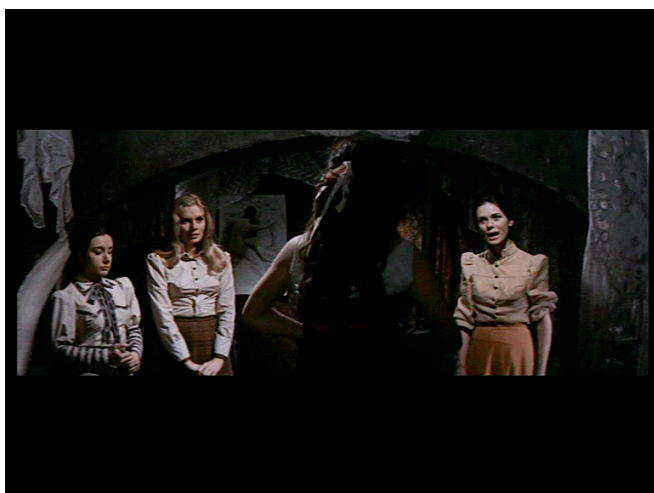
Al igual que hicieron con Catalina, Claudia y Andrea vuelven a ocupar esos mismos lugares (parece que lo tienen ya preestablecido) para sujetar a Teresa durante el maltrato de Irene, esta vez psicológico, no físico.



Por primera vez se ve el cuerpo desnudo de cintura para arriba de la mujer del dibujo, de nuevo éstos sirven para mostrar lo que realmente está ocurriendo: Irene desnuda a Teresa de cintura para arriba y le obliga a ponerse el corsé de su madre para imitarla, doblegándola y avergonzándola. Sin embargo la censura nunca hubiera permitido esa escena, por eso utiliza los dibujos en segundo término para mostrar de forma soterrada la verdad de la residencia.

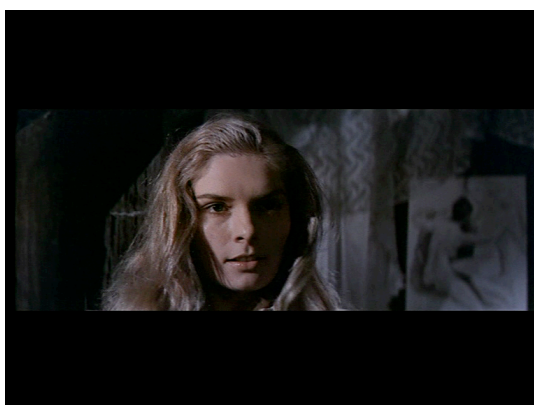
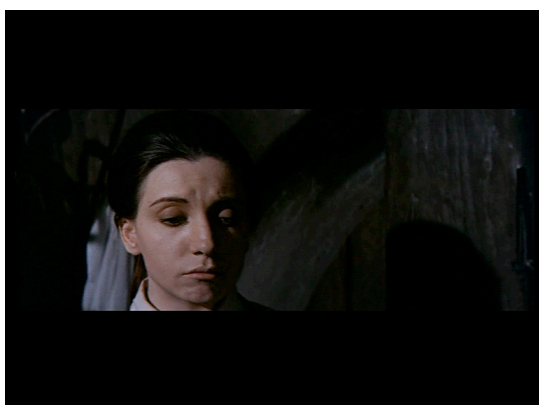
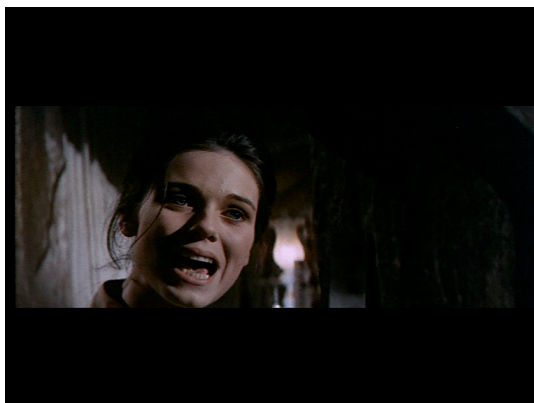
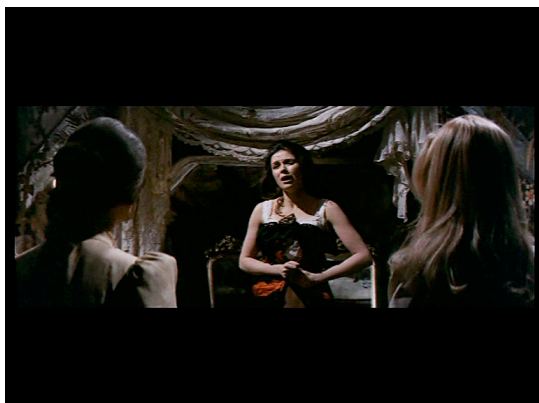


Irene coloca a Teresa en el mismo lugar en el que ella estaba sentada (continuamente la cambia de lugar, para desubicarla). Un plano medio largo de todos los personajes muestra a las tres chicas frente a la cámara y a Teresa de espaldas. Por primera vez no ocupa el puesto de poder uno de los personajes fuertes sino que el director invierte ese lugar para aumentar la humillación y degradación que sufre Teresa. Claudia y Andrea se encuentran juntas mientras que Irene ocupa el lugar de la derecha de la pantalla ella sola, como figura de máximo peso. [En el guión, suponemos que debido a la censura previa, especifica claramente que Teresa "comienza a desvestirse. Lo hará de espaldas a la cámara"].



En el contraplano Irene y Claudia vuelven a ocupar su lugar de poder a la vez que Teresa está siendo obligada a cantar las canciones "picantes" del cabaret de su madre mientras lleva puesto un corsé, la muchacha solloza y no es capaz de seguir la canción, se estanca en un bucle (sólo repite *"es mi amor por los hombres codiciado"*).

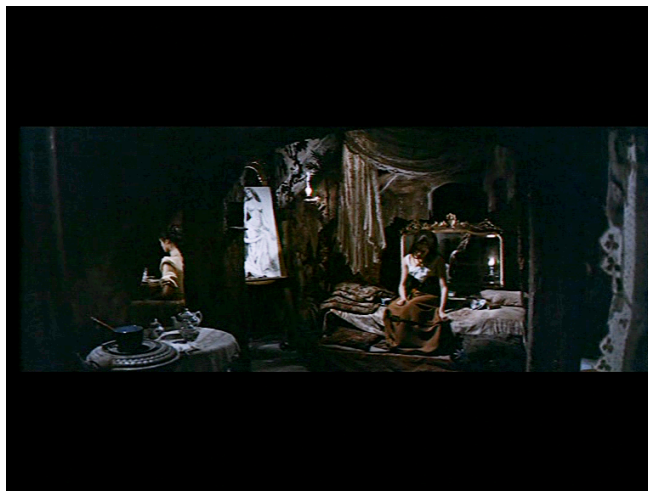
Algunos planos parecen estar rodados cámara en mano, lo cual le otorga mucha más sensación de inestabilidad a la situación que está viviendo Teresa.



Los primeros planos de las chicas abusadoras indican claramente el papel que representan: Irene es la que manda, Claudia la que disfruta, y Andrea que comienza a arrepentirse ya que sabe que no es una conducta adecuada.

El cuplé que nunca termina Teresa tiene que ver con el amor y los hombres, todo remite al oscuro oficio de la madre de Teresa. La tensión va aumentando (planos cada vez más cortos y rápidos acompañados de la interpretación cada vez más intensa de los personajes y de la banda sonora estridente) hasta que, de forma abrupta, Irene cesa cualquier actividad (incluyendo la música extradiegética) y entonces se escucha la campana que llama a las internas para la clase. La única que verbaliza ese hecho es Andrea, mostrándose en cierto modo aliviada porque ha terminado la tortura de Irene hacia Teresa. Andrea se siente mal, no es la misma situación que con Catalina, el castigo de ésta se debía a su insolencia y rebeldía, pero ahora sabe que Teresa no ha tenido ese comportamiento en contra de las normas de la residencia, su único pecado ha sido no dejarse atrapar por las redes sexuales de Irene.

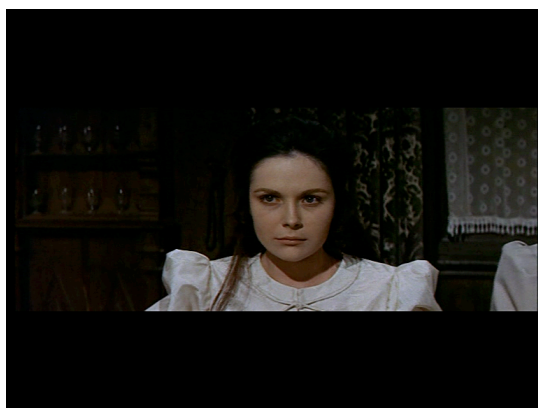
Ésta acerca sus manos al rostro de Teresa y la acaricia con ternura, es el momento de olvidar lo ocurrido y disimular delante de la directora. Todas salen de cuadro, dejando a Teresa llorando, sobre el camastro, aún con el corsé puesto, en un plano general que constata el abandono que sufre y la soledad que siente.



De nuevo aparecen los dibujos de las mujeres desnudas de cintura para arriba. En la parte izquierda del plano, reflejada en el espejo, se puede ver aún a Irene, arreglándose la ropa que se le ha descolocado tras el forcejeo. El director ha querido rodar esta escena y su final como si de una violación se tratara: la víctima, Teresa, se queda sobre la cama, medio desnuda, sollozante y humillada, mientras su abusadora se despide de ella con un falso gesto de cariño, emplazándola para otro encuentro. La acción termina con un fundido a negro. Es el único fundido a negro de la película. Supone uno de los planos más crudos de toda la película y, sin duda, el punto de inflexión en el carácter del personaje de Teresa.

## [UNIDAD DE ANÁLISIS 24]

Las alumnas se encuentran cenando. Un plano general muestra el punto de vista del comedor desde el atril de la lectura, una de las alumnas se encuentra de espaldas leyendo, mientras el resto están sentadas en las mesas. La muchacha está leyendo la vida de Santa Lucía<sup>243</sup>. La cámara muestra a la Sra. Fourneau y a la Srta. Desprez y luego pasa a mostrar a Teresa, acercándose a ella, notando la mirada de la directora y clavando su mirada en Irene y Claudia, las cuales se están intercambiando confidencias que no resultan audibles para el espectador, y se ríen, mirando de vez en cuando a Teresa.



Teresa se muestra tan compungida que Susana le pregunta si le ocurre algo. Esta secuencia nos muestra las consecuencias de los actos de Irene.

## [UNIDAD DE ANÁLISIS 25]

Un plano de la casa de noche desde fuera anticipa que algo malo va a suceder, como ha ocurrido anteriormente (el plano de la casa con niebla, precursor de la muerte de Isabel). En esta ocasión no se sigue la escena de las alumnas en camisón preparándose para dormir, sino que se trata de la directora. Es la primera vez que se muestra en camisón y con el pelo suelto, en su dormitorio, tomándose un té antes de dormir. Es su momento de relajación, está en soledad y por eso no tiene que mostrar rigidez, consintiendo estar con el cabello suelto. Como en la

---

<sup>243</sup> Una joven que, como Teresa, es huérfana de padre. En tiempos del emperador Diocleciano fue acusada de profesar la fe cristiana ante el procónsul Pascacio, el cual la torturó sacándole los ojos y, finalmente, decapitándola. Ibáñez Serrador al elegir la vida de una santa huérfana a la que mutilan, y no la vida de un santo, pretende reflejar la vida paralela de Teresa.

película de Jack Clayton, *Suspense*, el personaje lleva el camisón claro y las velas también sirven, a parte de para crear esa atmósfera de claroscuros, para anclar la historia en una época determinada.



Fotograma de *La Residencia*



Fotograma de *Suspense*

La Srta. Desprez realiza la misma operación de cerrar la puerta del dormitorio con llave y apagar la luz del pasillo, lo muestra de forma repetitiva para mantener la idea de rutina férrea. La estructura es similar a la de la UNIDAD DE ANÁLISIS 17, primero mostrando a la directora, luego a la Srta. Desprez y finalmente un recorrido por las camas del dormitorio, comprobando que las internas están dormidas. En la UNIDAD DE ANÁLISIS 17 era Isabel quien se levantaba de la cama para escaparse, ahora será Teresa, comprobando que Irene y Andrea están dormidas.

La banda sonora acompaña manteniendo el suspense de la situación, así como los truenos de la tormenta de fuera anticipan que el desenlace de esta secuencia no va a ser muy positivo.

Mientras Teresa se desnuda para cambiarse, la cámara se acerca al rostro de Irene, que en un instante se despierta; la banda sonora comienza a ser más estridente. Teresa ha preparado el hatillo e Irene la sigue con la mirada, sin levantarse de la cama, observa cómo tira su ropa por la ventana y sale del dormitorio escalando por la pared. La oscuridad y los sonidos de truenos se unen ahora al viento que se está levantando. Irene sale del dormitorio.

De forma paralela el montaje deja ver cómo Teresa busca un lugar por el que poder escaparse, mientras Irene quiere sorprenderla y así poder delatarla delante de la directora. Irene posee las llaves principales de la casa por lo que puede tomar el camino directo hacia la salida de la casa para esperar a Teresa en el jardín, vigilando que no salte.

Teresa recorre la casa, subiendo escaleras, para encontrar el lugar adecuado desde donde escaparse. Mientras, Irene ha salido de la casona y se esconde detrás de un árbol, esperando que salga la muchacha. El aire se va haciendo cada vez más violento, preparando el desenlace de la secuencia.

Teresa llama a la puerta de un dormitorio, no se sabe de quién es, se intuye que de Luis, como de hecho se muestra al abrir la puerta. Chicho utiliza la misma estructura que en la secuencia de la muerte de Isabel (plano exterior de la casa, con elemento atmosférico que refuerce la idea de la inestabilidad, la muchacha caminando por los pasillos a oscuras, la presencia de Luis -aunque en la primera escena no sale, Luis está presente en la escena al ser la persona con la que se va a encontrar Isabel-).

La muchacha pasa al cuarto de Luis, el cual se encuentra en pijama, para explicarle que se va de la residencia. Se trata de la misma noche después de la vejación a la que le ha sometido Irene ya que una de las razones por las que se va es ese acto (*"además, no me voy sólo por eso -refiriéndose al miedo a que la directora le descubra- sino porque esta tarde... déjalo..."*).

El *leitmotiv* de la banda sonora asociado a Luis empieza a sonar, envolviendo la escena de la despedida de un halo cariñoso e inocente. Mediante primeros planos el director muestra la despedida de los dos personajes. Luis, ante la mirada de compasión y ternura de Teresa, rompe con mimo su hucha de ahorros, los pocos que tiene, para dárselos a la muchacha y que le sirvan en su huida. Le da un tierno beso en la mejilla [en el guión es en los labios], de tal manera que diferencie el que le dio su madre, en los labios.

Entre los homenajes de Ibáñez Serrador a Hitchcock se encuentra en el plano cenital que utiliza cuando Teresa sale de la habitación, similar al de *Psicosis*.





Fotograma de La Residencia



Fotograma de Psicosis

Se trata de un homenaje puro y duro puesto que, narrativamente, el plano no aporta ningún tipo de información, salvo la información de que Luis se queda en su habitación y, supuestamente, se va a la cama. La lectura anticipatoria que se puede hacer de la película de Ibáñez Serrador es que utiliza el homenaje, primero como una alabanza estética al genio al que admira, y segundo para trasladar esas connotaciones homicidas que tiene el tipo de plano que utiliza. En la película de Hitchcock el director rueda en plano cenital el asesinato y por tanto esa idea de homicidio, mediante asociación, se traslada a la película de Chicho. Otra pista más para saber quién es el verdadero asesino.

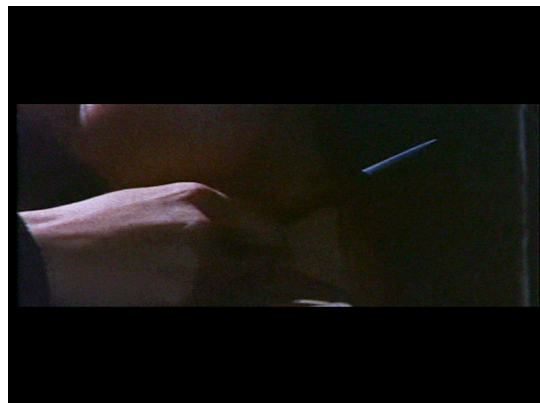
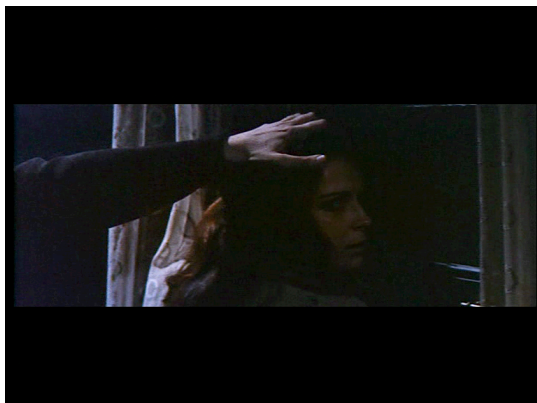
Teresa, se encuentra ya en la planta baja. Está oscuro, por eso estira su brazo para palpar la pared y poder conseguir una referencia espacial. Mediante un primer plano del brazo se ve cómo se acerca peligrosamente a la cadena de la campana de llamar a las alumnas y la toca sin querer, provocando un sobresalto no sólo en el personaje de Teresa sino en el espectador también.

La cámara realiza una panorámica del vestíbulo a oscuras y completamente vacío para dejar claro que nadie ha oído la campana, mientras suena la banda sonora que anticipa la tragedia. Irene continúa en el jardín, esperando a que Teresa salga. Este tipo de planos ya los utilizaba en *Historias para no dormir*.

Teresa intenta, sin éxito, abrir las ventanas, tal y como le había aconsejado Luis. Mientras fuerza una de las ventanas se escucha el ruido de la campana. El espectador recuerda el incidente de Teresa con la campana por lo que se deduce que alguien ha chocado con ella, accidental o deliberadamente. La muchacha

también es consciente de la posibilidad de una presencia por eso se queda quieta durante unos segundos, mirando la puerta. Para reforzar el tiempo de suspense se muestra un plano de la puerta inmóvil, por ahora. Teresa prosigue su acción forzando la ventana (con una cucharilla) y el plano de la puerta muestra ahora cómo se abre lentamente (precedido del sonido del chirriar de la puerta), aunque ella no lo ve porque está de espaldas y ocupada intentando abrir la ventana. La muchacha se asusta y se esconde pero al comprobar, mediante un plano detalle, que ha conseguido hacer que la ventana ceda, gracias a que las cortinas ondean por el aire que entra de fuera, decide continuar su trabajo puesto que se siente cerca de consumir de manera satisfactoria su fuga.

Teresa consigue abrir la ventana, la banda sonora se transforma en un siniestro coro que le otorga un halo escalofriante. Un *travelling* hacia el pomo de la puerta dilata el tiempo de suspense. Al llegar a ese pomo una mano aparece, sin saber a quién pertenece, el espectador tiene ahora más información que Teresa y sufre por su inevitable y sangriento final (el asesinato de Isabel resultó ser una sorpresa, pero éste ahora ya no). De nuevo, un *travelling* inverso se acerca a Teresa, quien continúa forcejeando con la ventana, al girar la cabeza, al notar un ruido, un brazo entra en cuadro por la izquierda, cogiendo a la chica por la cabeza y tirándola hacia atrás. Con el otro brazo acerca un cuchillo al cuello de ella. Un *zoom* acerca la cámara hasta casi un primer plano de los ojos, congelando la imagen por un instante para luego continuar el movimiento del cuchillo cortando el cuello. El gran acierto de este asesinato es eliminar cualquier banda sonora, música y cualquier ruido y dejar solamente el sonido sordo y gutural que sale de la garganta de Teresa cuando la están asesinando, cortándole el cuello.





## [UNIDAD DE ANÁLISIS 26]

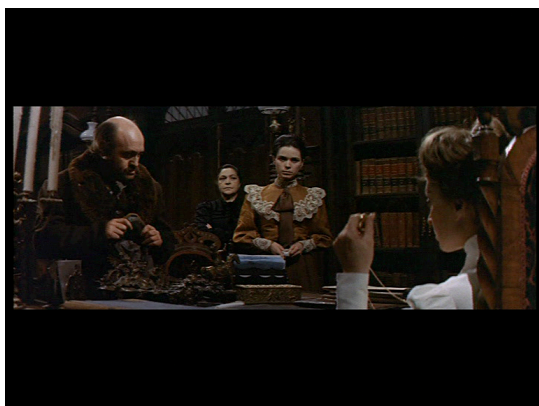
Irene se encuentra en el exterior y empieza a llover, por lo que decide volver a entrar en la casa. Bajo la lluvia torrencial, antes de entrar a la casa Irene comprueba que, efectivamente, Teresa no ha salido de la casa, de hecho encuentra el hatillo que la muchacha había lanzado desde la ventana.

Una vez dentro de la casa, Irene enciende una vela y comienza a rastrear la casa. La iluminación de la vela como único punto de luz le otorga el aire tenebroso típico de una película de terror gótico o de la Hammer. El hecho de mostrar a Irene fuera de la casa en el momento del asesinato otorga una información fundamental: ella no es la asesina puesto que se encontraba en un lugar muy diferente, y parece que tampoco es cómplice ya que escudriña la casa para averiguar el paradero de Teresa. Al espectador se le da otra información importante, no ha entrado ni salido nadie de la casa con lo cual tanto el asesino como el cadáver de Teresa se encuentran dentro.

Irene comprueba que la ventana del comedor ha sido forzada, vuelve a mirar fuera de la casa pero no hay nadie. Mediante un *travelling* la cámara se acerca al rostro de la chica en el momento en el que, mirando hacia el suelo, nota algo raro. Mediante un contraplano de un plano detalle se ve una huella en el suelo, la música hace su aparición para apoyar el descubrimiento. La chica comprueba que el suelo está húmedo e inmediatamente emprende su camino hacia el dormitorio de la Sra. Fourneau, la cámara sigue su desplazamiento, abriendo enérgicamente y sin llamar antes.

Al otro lado de la puerta la directora se encuentra sentada, vestida, jugueteando con su colgante. Se trata de un plano general y se muestra, al fondo, la cama, es la primera vez que se muestra esta parte del dormitorio de la directora. Un primer plano muestra el rostro desencajado de Irene mientras que en contraplano, el primer plano de la directora, de perfil, muestra la mirada de extrañeza y la pregunta a la alumna: "*¿Qué hace usted aquí?*".

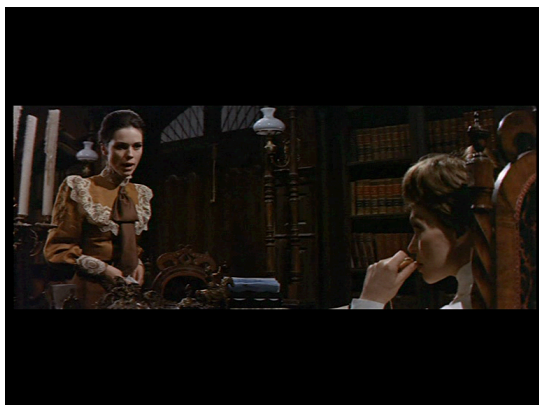
## [UNIDAD DE ANÁLISIS 27]



encuentran ocupando la parte izquierda del plano.

La directora está colocada a la derecha del plano, casi dando la espalda a la cámara, como si de un plano subjetivo se tratara, el resto de personajes se encuentran frente a ella. A pesar de que son más personajes y ocupan mayor espacio del plano, el poder y la fuerza de la imagen la sigue ostentando la Sra. Fourneau ocupando la parte derecha y mostrándose estática y segura, sin proyectar ni un ápice de nerviosismo (de hecho la manera de manipular el colgante denota entereza, y no inseguridad, como el gato que Vito Corleone acaricia en *El Padrino* - *The Godfather*-, 1972, F. F. Coppola ).

El jardinero y la ayudante abandonan la habitación, Irene se mueve dentro del encuadre para situarse justo en el lado opuesto al que ocupa la directora, que sigue inmóvil. La chica mantiene su versión de que nadie salió de la residencia, sin embargo Teresa no ha aparecido y la Sra. Fourneau no puede sino desconfiar de la versión de Irene.



Sin corte, la directora se levanta, la cámara sigue su movimiento, mientras mantiene sus sospechas, y se asoma por la ventana, fuera sigue lloviendo y ya es de día (se ve luz e Irene ha cambiado de ropa). La voz de Irene, ahora en *off*, se sigue escuchando: "*Todo esto es muy extraño Sra. Fourneau*".

La cámara, mediante corte, muestra en primer plano a la directora, que se gira tras la acusación de Irene sobre "lo extraño" del asunto. Este cambio en la planificación denota la preocupación, ahora sí, de la directora. Hasta este momento no se había visto en primer plano su reacción ante la desaparición de Teresa, pero las palabras de Irene calan bastante hondo en ella (con "lo extraño" se refiere a que la ventana estuviera forzada, el resplandor que observó en el comedor, la mancha húmeda del suelo).



El espectador obtiene un dato que hasta ahora no tenía: las internas fugadas eran cinco a lo largo de los últimos tres meses. Durante la película se hablaba de fugas, pero no se había especificado ni cuantas, ni a lo largo de qué tiempo.



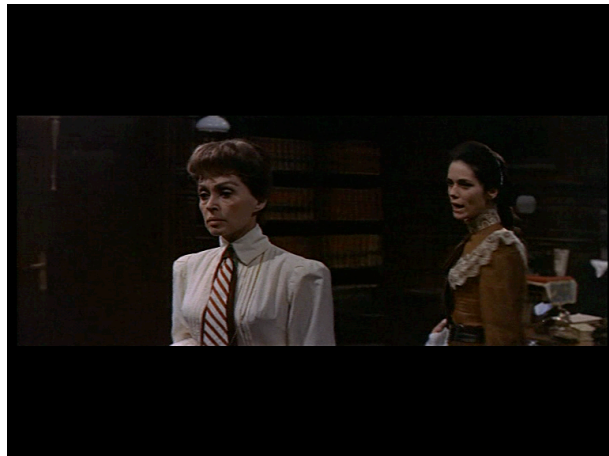
comienza a moverse.

La Sra. Fourneau, tras mostrar preocupación, se recompone como personaje fuerte y se escuda en su versión de que las fugas en las residencias son algo habitual. Para mostrar ese estado de recomposición de la directora desde la preocupación hasta la impostura, el plano cambia a un plano más largo y la directora

La directora se va poniendo cada vez más nerviosa a medida que avanza el diálogo con Irene. Uno de los puntos de inflexión lo marca este plano:

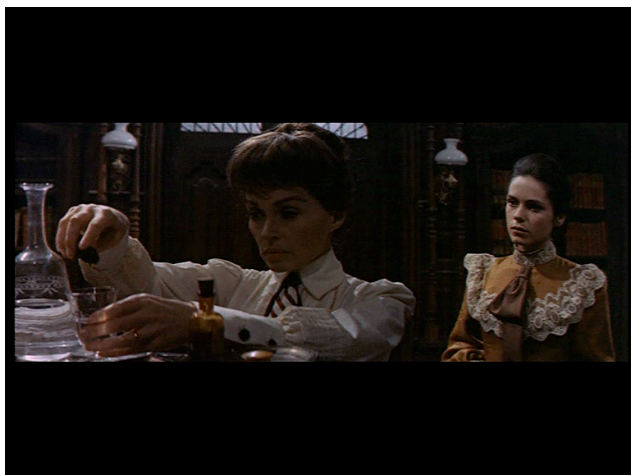


La Sra. Fourneau queda desenfocada y mucho más pequeña, en proporción, que Irene. La muchacha cuenta cómo en otras residencias en donde se han escapado internas, al poco de su fuga se vuelve a saber de ellas, sin embargo de las internas de esa residencia no se vuelve a saber nada, es más, Irene es quien



escribe las cartas a la familia. Resulta una confesión pensada para que el espectador obtenga más información sobre lo que ocurre en esa residencia, parece que hay más cosas ocultas de las que en un principio se pudiera pensar, ya que es un hecho que la directora, único personaje que se encuentra en esa conversación, ya sabe; por tanto su único objetivo es ese: aumentar la información que posee el espectador para guiarle en su personal elaboración de pesquisas. La directora, mostrándose muy nerviosa, insiste en que *"...regresarían a sus casas y sus familiares no se molestaron en escribir..."*, a la vez que realiza un movimiento, la cámara sigue la escena, sin cortar, para situarse de espaldas a Irene.

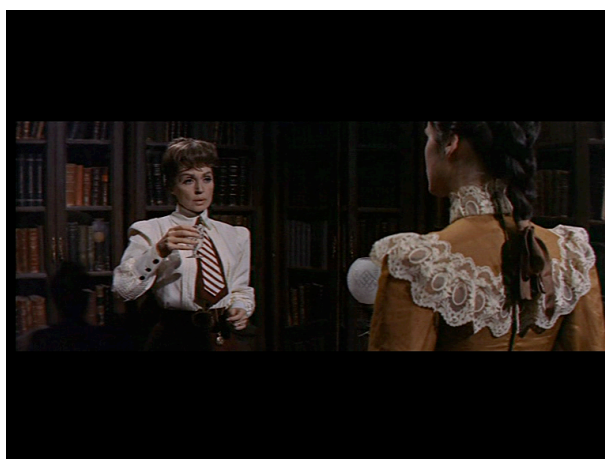
En el momento en que Irene cuestiona a la directora, preguntándole por qué no escribió ella a las familias, ésta se encuentra dándole la espalda, con su cuerpo



expresa que no quiere afrontar la realidad, utilizando el método de atacar para defenderse con la frase: *"¿me está usted diciendo lo que tengo que hacer?"*.

Lejos de amedrentar a Irene o conseguir que cese en su empeño de averiguar la verdad, hace que la muchacha continúe su intervención incomodando cada vez más a la directora, que ahora manipula elementos (pone agua en un vaso) para disimular su nerviosismo ante las preguntas de Irene. De manera velada Irene le recuerda que suceden cosas extrañas en esa residencia, *"usted me las enseñó"* le dice a la directora (remitiendo a los gustos sadomasoquistas y lésbicos de todas ellas), *"pero creo que hay otras que no pueden ni deben tolerarse"*, mientras la directora se echa unas gotas de algo que no se sabe lo que es en el agua que se acaba de servir y finge ignorancia sobre lo que está diciendo Irene, *"¿de qué me está usted hablando?"*. La pose de la directora, mientras cuenta las gotas que echa en el agua, da sus frutos e Irene cesa en el intento de extraer información de la directora incomodándola. La Sra. Fourneau ahora se cree ganadora del duelo.

La única opción que tiene Irene es la de irse, pero no le va a resultar tan sencillo ante la negativa de la directora (sin variar su posición de espaldas a la chica), que ahora ha vuelto a recuperar la fuerza de la escena; de hecho en ese momento (cuando ha terminado de echar las gotas en su



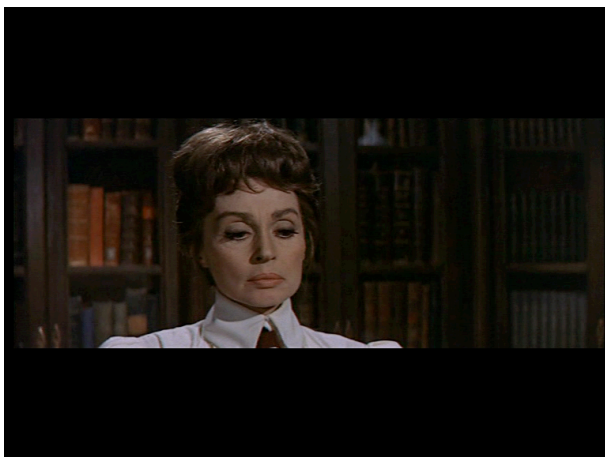
vaso) se gira, caminando hacia un escritorio, para volver a situarse frente a Irene, ya que ha conseguido sortear las acusaciones de ésta. El error de la directora es verse crecida e intentar retener a la fuerza a la alumna ya que Irene tiene

demasiada información: *"recuerde que conozco muchas cosas de usted y de sus métodos de enseñanza"*.

Ante la categórica respuesta de la directora, *"nada de lo que aquí se hace se aparta de lo usual en internados de muchachas"*, Irene no puede callarse y le responde de manera desafiante con un *"¿está segura, Sra. Fourneau?"*.



El desafío está marcado con el corte de la cámara hacia el primer plano de Irene y el contraplano de la Sra. Fourneau en la misma escala de plano, bajando el vaso de agua que se está tomando, manteniendo el silencio y, por tanto, reforzando la tensión de la escena. La caída de ojos de la directora marcará su derrota.

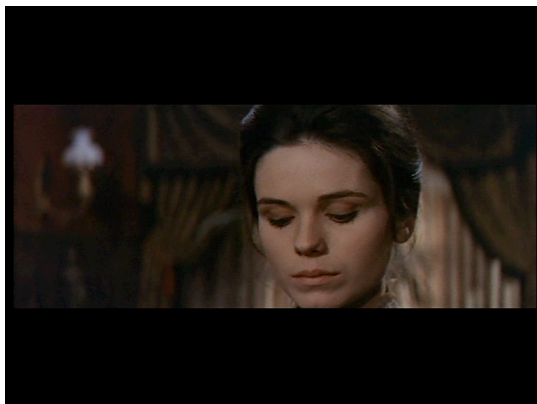


Pero se trata de una derrota moral, la Sra. Fourneau sabe que Irene tiene razón, y posee jugosa información que puede suponer el fin de su residencia, no puede mantenerla como persona de confianza por eso su respuesta, meditada durante el instante de tensión, es despojarla de todo poder: *"sus llaves"*.

El contraplano muestra el rostro de Irene en pleno cambio de expresión, de uno que mostraba victoria a otro que muestra sorpresa, derrota e incredulidad ante lo que está sucediendo. La banda sonora hace su aparición, durante toda la escena



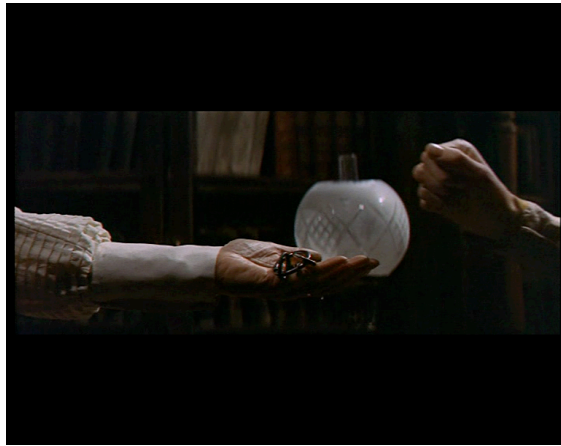
se escucha en sonido de un reloj (marcando que el tiempo pasa para la directora), remarcando la sensación que tiene Irene de abandono y pérdida de la confianza por parte de la directora. Mientras que el rostro de la Sra. Fourneau muestra satisfacción contenida.



Irene baja la cabeza y en el siguiente plano se muestra a la muchacha en cuadro pero cortándole a la altura del cuello en el encuadre, mientras que la directora se muestra en plano medio largo, viéndose el rostro y recibiendo la llave que la muchacha devuelve. Irene ha perdido la batalla ya no es la mano derecha de la directora, por eso Ibáñez Serrador muestra ese acto de devolver la llave sin sacar en plano su cabeza, ya no significa nada para la directora. Además, la directora está encuadrada en un ligero plano contrapicado, situándose por encima del eje de visión y, por tanto, algo más elevada que Irene.

El director muestra en primer plano cómo Irene le devuelve las llaves a la Sra. Fourneau, retirando la mano mientras que la de la directora permanece en el plano, impasible, durante un instante, antes de quitarla y cambiar de escena. Esta estructura de plano remite a la UNIDAD DE ANÁLISIS 10, al momento en el que la

Sra. Fourneau le da la fusta a Irene, la diferencia radica en que ahora la directora está despojando a su, hasta ese momento, mano derecha de su confianza. Se trata de una misma estructura pero con un contenido radicalmente opuesto que marca la evolución de la relación entre ambas mujeres.



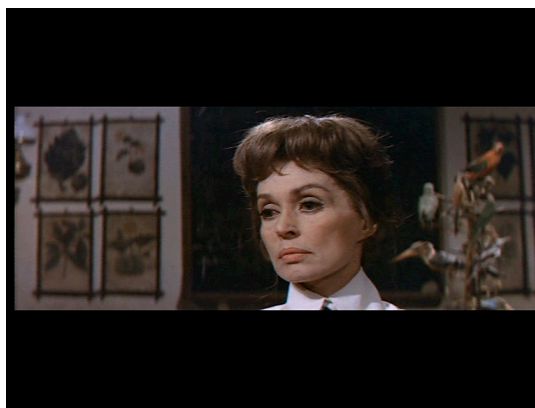
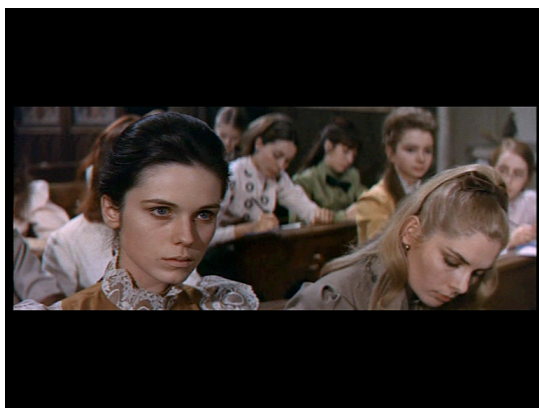
### [UNIDAD DE ANÁLISIS 28]



El primer plano de la secuencia muestra a la directora de espaldas, dictando a su clase, tal y como era presentada al inicio de la película. Esta vez el dictado es sobre Virgilio. El sonido en *off* pertenece al de una tormenta, el director está preparando y anticipando el desenlace.

Al igual que en la UNIDAD DE ANÁLISIS 2 Catalina no sigue el dictado por lo que decide llamar la atención, sin embargo algo ha cambiado: la frase con la que termina, "... *personajes que son profundamente humanos*", es la clave de lo que le sucede a la Sra. Fourneau: aunque haya despojado de su poder a Irene no ha podido despojarla de la información y la directora ha quedado como la vulgar humana que realmente es, en el fondo. La reprimenda de la directora queda abruptamente detenida con el plano de un rápido *travelling* hacia el rostro de Irene, quedándose en primer término, mientras suena una música que evoca tensión, mirando a la directora de forma penetrante.





La directora decide no castigar a Catalina, tras la mirada de Irene, aunque haya eliminado a Irene como su persona de confianza sabe que la información que la muchacha posee puede destruir todo. Así que baja la mirada y continúa, no sin cierto nerviosismo, el dictado, titubeando, sin ser capaz de recuperar la compostura.

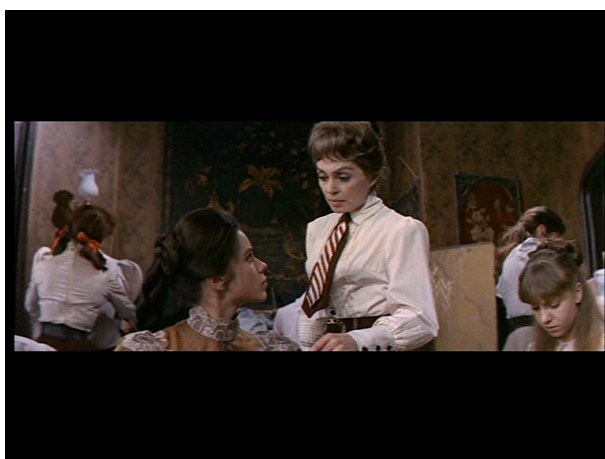
### [UNIDAD DE ANÁLISIS 29]

Las alumnas se encuentran en clase de cocina, trabajando la masa de un pastel. La cocinera da permiso a Irene para irse, puesto que ya ha terminado su tarea. Mientras la cocinera continúa dando la clase Irene aprovecha para dejar la ventana de la cocina abierta y salir al encuentro con Andrea quien le pregunta qué va a hacer con los cuadros y los dibujos, a lo que Irene contesta que quemarlos (los dibujos de mujeres desnudas que había en el sótano). Junto con Andrea repasa todas las posibilidades para escapar. Parece que está decidida a ello. Resulta curioso que no sea Claudia su cómplice en la huida, es una lástima que Chicho no ahondara en esa relación y en cómo Claudia se iba a tomar la marcha de Irene. En el guión se añade una secuencia en la que Irene, Andrea y Claudia queman en el *boudoir* (la habitación que se encuentra en el sótano y dónde torturaron a Teresa) todos sus libros, cartas, la ropa de Teresa... desmantelando la estancia. Sin embargo en la película tan sólo se informa al espectador mediante una frase intercambiada con Andrea. Hemos podido comprobar que esas escenas sí fueron rodadas al bucear en el archivo fotográfico:



### [UNIDAD DE ANÁLISIS 30]

La siguiente clase es la de costura. La Sra. Fourneau supervisa una a una las



labores de las alumnas, alabando o corrigiendo. Al llegar a Irene ésta gira rápidamente su cabeza hacia la directora, provocando que sus miradas se encuentren, sonando la música de tensión en ese momento, antes de que la directora la corrija, provocándole gran nerviosismo y evitando que hable.

### [UNIDAD DE ANÁLISIS 31]

Un primer plano de la campana marca el cambio de escena. La cámara realiza un *travelling* hacia atrás para mostrar a la Srta. Desprez tocándola, llamando a las alumnas al comedor. Todas las alumnas entran.

En un plano general se muestra el comedor llenándose de alumnas; es de noche, puesto que las velas están encendidas, por tanto se trata de la cena. La Sra. Fourneau lidera la oración bendiciendo los alimentos que van a tomar. Las muchachas se santiguan y se sientan en sus sitios. Un plano medio de Irene muestra su rostro compungido al ver el sitio de Teresa vacío.



La última secuencia de la película comienza con un *travelling* de las alumnas orando antes de irse a dormir, al igual que en anteriores secuencias. La Srta. Desprez apaga la luz y sale de la habitación deseándoles buenas noches. Baja por las escaleras (la cámara sigue su movimiento sin corte, dilatando el tiempo y por tanto la tensión de la escena) y se dirige al despacho de la directora.

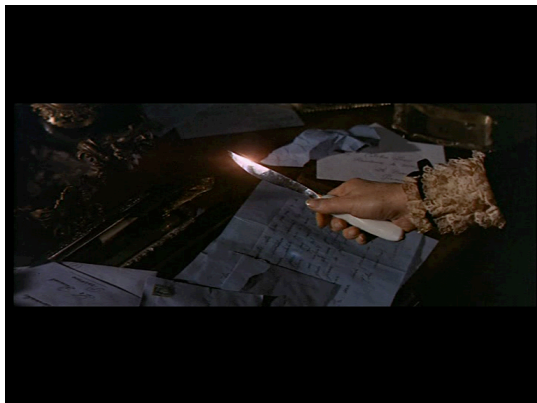
La Srta. Desprez avisa a la Sra. Fourneau de que las chicas ya se han acostado. En éste diálogo es cuando se da a conocer el nombre de la Srta. Desprez, la directora se refiere a ella como "Julia" y manda llamar a Irene para hablar con ella. Se nota su preocupación. La Srta. Desprez acude a despertar a Irene mientras ella sigue abriendo la correspondencia.

En el dormitorio Irene es despertada para acudir a hablar con la directora y comienza a cambiarse de ropa; a la Srta. Desprez le parece un comportamiento

raro y pregunta por qué no se pone la bata, e Irene responde que tendría frío, aunque sus verdaderas intenciones serán aprovechar ese momento para huir. Al salir del dormitorio la ayudante de la directora le dice que si tiene sus llaves, no sabe que la Sra. Fourneau le ha despojado de ese rango y privilegio, e Irene miente con un "sí", sabiendo que es su oportunidad para andar por la casa sin levantar sospecha.

Irene se queda en la puerta del despacho de la directora, mirando por una rendija, que está entreabierta, cómo ella abre el correo. Es el momento en el que toma definitivamente la decisión de huir. La música acompaña su decisión. Al contrario que Teresa, Irene no hará sonar la campana al realizar el mismo movimiento que la otra chica: la oscuridad la obliga a palpar la pared para tener una referencia espacial por donde caminar. Irene conoce demasiado bien la residencia.

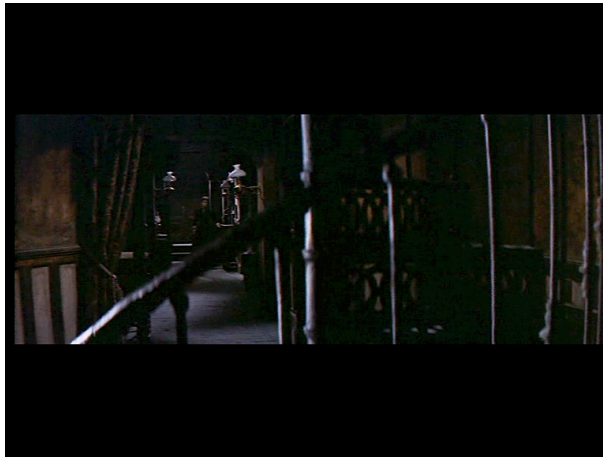
La primera sorpresa se la llevará al intentar abrir, sin éxito, la puerta que da a la cocina, provocando en Irene cierto nerviosismo. Lo intentará por la puerta principal, pero también está cerrada, las medidas de la directora están dando resultado. La cámara muestra a la directora en su despacho, sigue trabajando pero oye ruidos fuera: se trata de Irene intentando abrir cualquier puerta o ventana que le permita salir, obteniendo tan sólo fracasos. La directora, con cierta suspicacia por los ruidos que escucha, nombra en alto a Irene: "*¿Srta. Toupin?*". Ésta se asusta y comienza a subir las escaleras en busca de sitio en donde esconderse o por el cual huir.



El primer plano de la mano de la Sra. Fourneau con el abrecartas cogido como si fuera un cuchillo, introduce la idea del peligro que puede correr Irene al estar por la casa. A pesar de que las sospechas recaen sobre Luis, aún no se tiene

la certeza absoluta de quién puede ser el asesino, o la asesina, por lo que es un plano ambiguo destinado a generar inquietud en el espectador, que teme por la vida de la alumna.

De forma paralela se muestra a Irene a oscuras intentando buscar un sitio donde esconderse y el avance de la directora, con un candelabro, a través de la casa. La alumna intenta, sin éxito, que sus compañeras, Andrea o Claudia, le vuelvan a abrir la puerta del dormitorio, esa será su primera opción, pero al comprobar que no es factible continúa su marcha. Y será una huida hacia arriba, es curioso que no sea hacia abajo, pero tiene su sentido puesto que los bajos fondos de la residencia son muy conocidos y regentados por ella, como demostró con la escena de vejación a Teresa, por eso sabe que esa no es la salida adecuada.

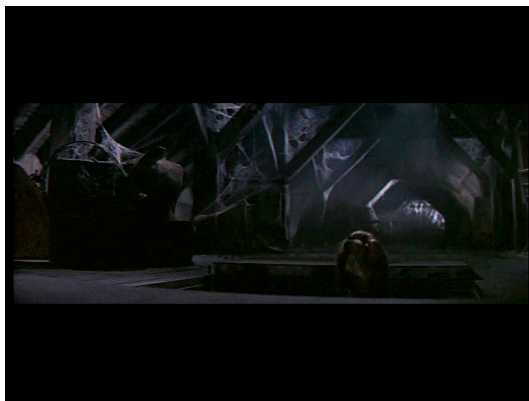


Irene avanza huyendo de la Sra. Fourneau, quien comprueba que sus alumnas están durmiendo y descubre que la cama de Irene se encuentra vacía, disponiéndose a buscar a la chica por la casa, rastreando los ruidos que escucha. En un último intento desesperado de fuga, Irene sube por unas estrechas escaleras metálicas de

caracol que hasta ahora no se habían mostrado al espectador. En un momento dado la Sra. Fourneau escucha un golpe seco sobre ella, parece que el ruido pertenece a algo que ha golpeado el suelo de la parte de arriba de la casa.

Mediante este plano en el que muestra en primer término la escalera metálica de caracol Ibáñez marca el espacio donde va a tener lugar el desenlace. La directora se acerca hacia ellas, nombrando a Irene, mientras escucha el sonido de algo arrastrándose o siendo arrastrado. Al no obtener respuesta decide subir por ellas.

Por primera vez se muestra este nuevo espacio, es la buhardilla de la residencia, un lugar oscuro, lleno de telarañas, del que nunca se había hablado. Aun se sigue oyendo ese ruido pero gracias al contraplano de la Sra. Fourneau se desvela que se trata de un caballito de juguete que se está moviendo.



El plano en el que se ve al caballo de madera supone otro homenaje más al film de Clayton, *Suspense*, al elegir ese juguete y no otro para formar parte de la secuencia puesto que en el film citado aparece un plano similar de un desván con un caballo centrado el protagonismo.



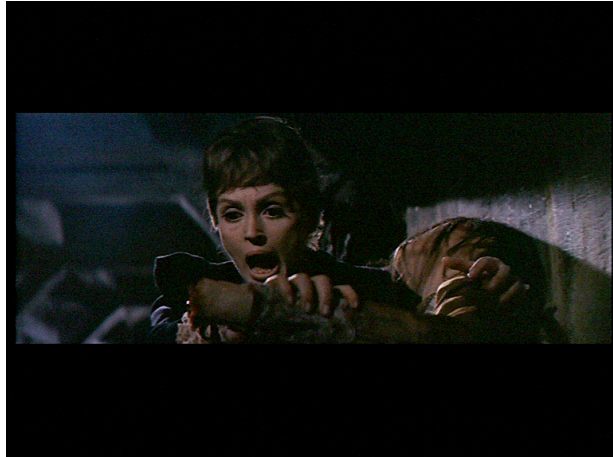
Fotograma de *Suspense*

El movimiento simplemente añade zozobra a la secuencia, la Sra. Fourneau sabe que hay alguien en la buhardilla que ha movido el caballo, pero no sabe quién. En su búsqueda encuentra a Irene postrada en el suelo, inmóvil, e intenta despertarla, hasta que se da cuenta de que tiene un golpe en la cabeza y, lo que es peor, le faltan las manos y está muerta.

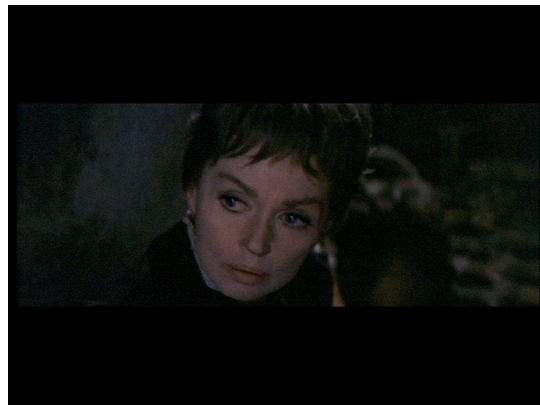
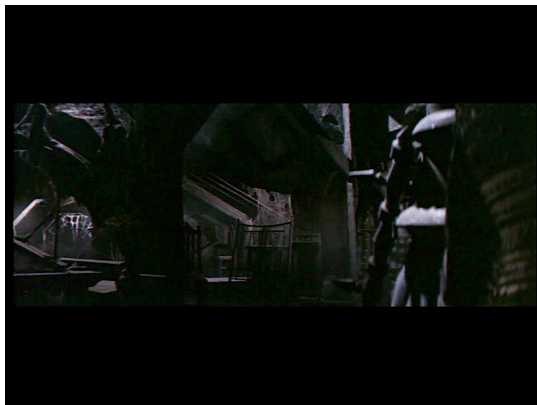


El horror invade a la Sra. Fourneau, la cual siente un vahído y casi se desmaya.

El director marca el inicio del descubrimiento del clímax de la película con un plano general de la buhardilla y un espacio del cual sale luz. A la vez que muestra ese plano, la banda sonora añade un sonido que había aparecido en alguna ocasión durante el metraje: el sonido de moscas volando, un sonido muy particular y



perturbador que remite a putrefacción. El contraplano muestra un extraño encuadre de la Sra. Fourneau en primer plano girando la cabeza; la cámara se encuentra en su nuca, hacia el origen de ese sonido. De alguna manera intuye que el horror proviene de ese lugar.



El movimiento de una sombra provoca que la Sra. Fourneau, en un alarde de valentía, y algo de curiosidad, se levante de forma determinada, y dirija sus pasos hacia el lugar de donde procede la luz. Un largo *travelling* sigue su movimiento a través de la larga estancia, un montón de objetos y telarañas dificultan la visión; es un lugar oscuro y de difícil acceso. La Sra. Fourneau abre del todo la puerta que se encontraba entreabierta y antes de ver el contraplano su rostro ya muestra el horror que está viendo; el espectador se prepara para lo peor ya que no tiene la información de lo que ocurre pero sí del efecto que está teniendo en la protagonista.



Al otro lado se encuentra Luis, agazapado sobre una mesa en la que hay un bulto, no se sabe aun qué es. El plano muestra la misma estructura que Ibáñez Serrador había utilizado previamente: la Sra. Fourneau de espaldas, desenfocada, mientras que a Luis se le ve perfectamente enfocado, a modo de plano semi subjetivo de ella. La música acentúa el macabro descubrimiento.

Luis se muestra contento al haber sido descubierto por su madre: "*¡Mamá!, me alegro de que hayas venido, pasa*". Su madre obedece, presa de la conmoción del siniestro hallazgo. El director, como va demostrando durante todo el metraje, ha ido guiando la atención del espectador para provocar un final sorprendente pero coherente, debemos recordar aquí los planos de Luis manipulando piezas de la caja de música y relojes demostrando su habilidad para desmontar y ensamblar piezas, habilidad que le servirá para crear a su engendro. Por ejemplo, lo primero que Luis recuerda a su madre es que las manos de Irene son similares a las suyas; hay que recordar, también, aquí el paralelismo que Ibáñez Serrador ha hecho durante todo el metraje entre ambas mujeres centrando la atención en sus manos: con esos primeros planos de los momentos en que la Sra. Fourneau le cede a Irene la fusta o el momento en el que la directora le exige que le devuelva las llaves.

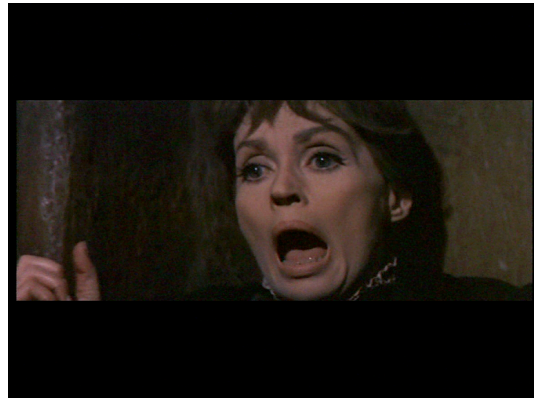
A la vez que se va revelando que la intención de Luis era crear una mujer igual que su madre, pero de manera literal, a partir de trozos de cuerpos de las internas, la música del *leitmotiv* que le acompañaba empieza a hacer su aparición. Es una banda sonora como de caja de música, reforzando la idea de que para Luis ha sido un entretenimiento más, como los relojes que desmontaba. A medida que Luis avanza en su relato Ibáñez Serrador muestra el rostro desenchajado de la Sra. Fourneau, cada vez acercando más el plano, intercalándolo con planos de Luis,



sonriendo, haciendo que la escena resulte macabra y tétrica (sobre todo cuando Luis acaricia con mimo el pelo del cadáver).



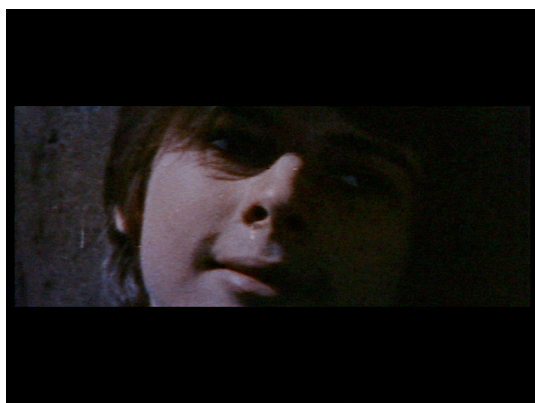
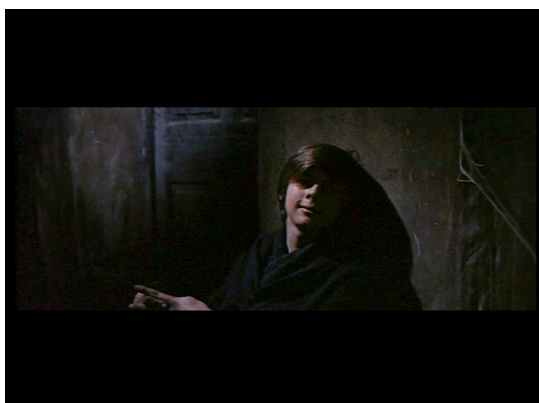
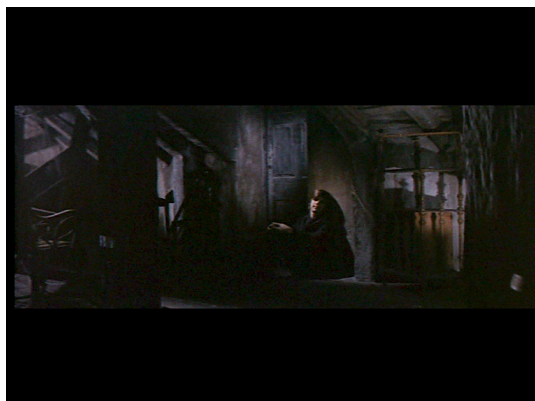
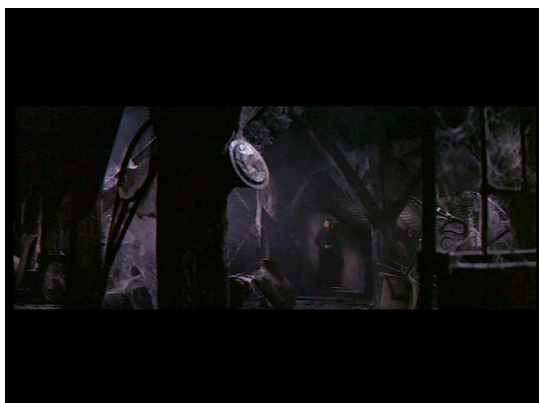
Luis le explica a su madre que sólo le faltaban las manos, y que el traje se lo robó cuando decidió crear una mujer para él. Un momento importante sucede cuando Luis decide “presentarle” a la mujer que ha creado a su imagen y semejanza: la cámara se acerca mediante un rápido *zoom* al rostro del cadáver que descubre el muchacho, acompañado de la banda sonora. De forma hábil Chicho muestra el rostro tan sólo durante un instante, sin poder apreciarlo, a no ser que se haga un pausa en la película, de esa manera no rompe del todo una de las máximas premisas del cine de terror que dice que es siempre conveniente sugerir en vez de mostrar. Mediante el rápido *zoom* y ese acompañamiento musical el espectador siente lo mismo que la Sra. Fourneau, se siente obligado a ver algo que no quiere, e Ibáñez Serrador aumenta la sensación de horror gracias a que no se recrea en lo evidente.



Al abrir la boca sin emitir sonido alguno, sólo es capaz de decir un tímido “no”, la Sra. Fourneau se parece más aun al cadáver que Luis guarda sobre la mesa. El muchacho no para de sonreír, y eso resulta muy espeluznante, es como si en su interior no se diera cuenta de que sus acciones están moralmente mal. No concibe que matar a otro ser humano sea algo malo, el único ser al que obedece y teme es a su madre y es el único al que toma como referencia moral para sus comportamientos.

Luis sale de la habitación, dejando encerrada a su madre con el cadáver, mientras le dice, sin perder la sonrisa, que sólo falta que le enseñe a quererle y a cuidarle como ella siempre ha hecho con él. El muchacho cierra la puerta tras de sí, a pesar de los gritos de su madre: “*iLuuuuuuuuuuu!*” mientras continúa repitiendo: “*Háblale, mamá, háblale*”.

Mediante un plano general se muestra a Luis sentándose al lado de la puerta, a esperar pacientemente que su madre adoctrine a su “novia”. Tres gritos de “*iLuis!*” de la Sra. Fourneau, acompañados de golpes musicales, marcan el cambio de tres planos que se irán acercando progresivamente al rostro de Luis, hasta mostrar un primer plano del muchacho en claroscuro; no se le ven los ojos ni muestra alguna de arrepentimiento por dejar a su madre encerrada.



El rostro del muchacho resulta ambiguo, no queda claro si realmente es víctima de la locura o si ha dejado a su madre encerrada en la habitación de forma deliberada como venganza por toda esa educación restrictiva. La media sonrisa del chico no deja clara la respuesta.

Sobre el rostro congelado de Luis comienzan a aparecer los títulos de crédito de la película, mientras suena la banda sonora, terminando la historia en un clímax bastante alto. La película va a negro tras los créditos de los actores, pero la banda sonora continúa, manteniendo al espectador en la butaca por si hubiera alguna sorpresa más, pero no será así.



## 6. 6. Puesta en escena

Aunque hemos hablado de ella de manera transversal durante el apartado anterior, debemos analizar la puesta en escena en un apartado diferente para aislar todos aquellos elementos que se refieran exclusivamente a ella y de esa manera intentar alcanzar una idea general de la misma tras el análisis ya que, aunque pormenorizado, se ha centrado también en otros aspectos.

La concepción visual es la propia de las películas clásicas de terror gótico: ambientada en una casona (que por cierto es el Palacio de Comillas) bastante apartada de la civilización (en el inicio del filme cuando el carruaje en el que va Teresa parece que no llega nunca a la casa, o el hecho de que sólo una vez cada tres semanas suban leña del pueblo), que da la imagen perfecta para el desarrollo de un cuento de terror decimonónico y que por las noches se encuentra rodeada de una espesa niebla o de un clima atmosférico desfavorable que hace que sea ese momento poco seguro para las alumnas. Además, en todas aquellas películas ambientadas en lugares cerrados, este ostracismo aumenta la tensión emocional en el espectador, y más en una película como esta, donde la sexualidad y el sadomasoquismo reprimidos y ocultos generan comportamientos poco dignos de una institución católica, lo que se supone que es una residencia de esas características. Las acciones se suceden, por tanto, en su mayor parte en interiores (salvo el intento de huida de Teresa, en donde vemos a Irene esperando el desenlace desde fuera, la llegada del carruaje y la secuencia de Luis con las hormigas). Además, los espacios de acción de los personajes principales están bien diferenciados:

- Irene realiza sus juegos de dominación psicológica con Teresa en el sótano.
- La Sra. Fourneau domina psicológicamente en la planta baja (a las alumnas en las aulas), en el primer piso (a su hijo y a las alumnas en su dormitorio) y en el segundo piso (en donde insta a sus ayudantes a torturar a Catalina).
- Luis domina psicológicamente a su madre en el desván.

Cada personaje, por tanto, tiene su espacio de dominación propio en el que somete a otro (u otros) personaje (s), teniendo que cuenta que, además, a medida que se sube de planta se sube también un peldaño en el daño físico que infligen los personajes sobre otros: desde el forcejeo de Irene a Teresa, hasta el cadáver en descomposición que muestra Luis a su madre, pasando por la tortura a la que Catalina es sometida.

Los espacios de la mansión son presentados al espectador a través de los ojos de Teresa en un primer momento, mostrándolos vacíos para, posteriormente, volver a retomarlos con las alumnas en clase. Pero es necesario que Teresa (y con ella el espectador) no esté acompañada para generar sensación de inseguridad al no tener nadie que la arrope puesto que también será ella sola la que se enfrente a Irene en el momento en que ésta le reciba en el dormitorio para explicarle el funcionamiento alternativo de la residencia.

Resulta chocante el hecho de presentar el invernadero como el lugar destinado al cultivo de plantas, seres vivos (recordemos la explicación de la Sra. Fourneau al Sr. Baldie o el soliloquio ensalzando las bondades de la botánica de una de las internas) y ser precisamente en él donde el espectador presencie el primer, y descarnado, asesinato de la película. Pero sigue siendo un asesinato que sucede fuera de la casa, y el espectador aun se siente seguro, puesto que es Isabel la que rompe las normas y, por tanto, obtiene un, desmedido castigo. Sin embargo ese esquema se le rompe cuando observa cómo Teresa (bien es cierto que intentaba huir y que lo hubiera hecho de haber podido) es asesinada dentro de la casa. En ese momento la amenaza ya está dentro de la casa, la escapatoria es complicada.

Como buen cuento de terror, lo que hay tras las puertas y los espacios cerrados tienen gran importancia y guardan todos esos secretos que confieren a la película ese halo de misterio:

- La propia residencia es un sitio en el que el encierro queda patente: desde el primer plano en que se ve al jardinero cerrar el candado de la cadena que impide la apertura de la verja principal y que, poco a poco, a medida que avanza la trama, se va convirtiendo en una cárcel (la Sra. Fourneau ordena condenar todos los posibles puntos de huida).

- La Sra. Fourneau intenta por todos los medios mantener a su hijo encerrado en casa, sin que entre en contacto con las alumnas ni con nadie.

- Luis intenta desentrañar lo que las cajas de música y los relojes encierran en su interior.

- El muchacho se ve a escondidas con algunas de las alumnas en espacios cerrados y poco transitados. Creándose una situación tensa cuando alguien intenta abrir la estancia en la que se está viendo con Isabel pero nunca se sabrá quién es ese alguien.

- Los castigos físicos se infligen en una habitación específica para ello, la "habitación de los castigos", alejada del resto, lo cual le confiere un aura de respeto y misterio.

- Todas las muchachas duermen, se duchan y asisten a clase, juntas, compartiendo ese espacio, evitando cualquier momento de intimidad personal. Por eso Isabel tiene que encerrarse en el baño para leer la nota de Luis.

- Irene chantajea a Teresa siempre en una habitación cerrada, primero en el dormitorio y luego en una habitación situada en el sótano, el *boudoir* (donde descansan las bajas pasiones).

- Las chicas se ven a escondidas con el chico que lleva la leña en la leñera, que es un espacio alejado del área de influencia de la Sra. Fourneau.

- La habitación de la directora es su templo de retiro en donde es capaz de relajarse (es el único sitio donde se le ve en camisón y con el pelo suelto).

- Durante su huida Irene intenta volver al dormitorio de las alumnas, pero nadie atiende su llamada al encontrar la puerta cerrada, viéndose obligada a seguir buscando un sitio donde esconderse.

- Y por último, Luis mantiene su secreto guardado tras una puerta en un sitio de difícil acceso, el desván, a la que es complicado acceder por una angosta escalera de caracol y en la que deja encerrada a su madre con su macabra creación.

En definitiva, un intento de mantener aquello que no se quiere que se sepa en secreto, oculto, para que no se descubra nunca. Toda esta cantidad de espacios que guardan secretos está directamente relacionada con la cantidad de secretos que guardan todos los personajes: Irene y la Sra. Fourneau sus conductas lésbicas, Teresa el oficio de su madre, Susana los encuentros con Enrique, Isabel los encuentros con Luis y éste el cadáver de su "novia". Es necesario añadir el agobio que genera el aislamiento de la casa, con respecto al pueblo, en las internas al resultar complicada la huida.

En cuanto a la fotografía, predomina una iluminación basada en los claroscuros y con presencia de luz de velas (muy tenue, oscilante, provocando sombras). Los tonos utilizados, de los que ya hemos hablado al inicio del análisis del tratamiento audiovisual, corresponden a las gamas del marrón, los blancos, negros y algún color crema, pero en ningún caso hay colores estridentes o alegres, excepto el momento de los asesinatos, en donde la sangre salpica las flores blancas, aunque sin alcanzar el exceso sanguinolento de las películas de su misma época.



## **6. 7. Definición de los personajes principales, su evolución y sus interrelaciones**

### **6.7.1. Sra. Fournau**

La presentación de la directora de la residencia se produce a través de un plano de espaldas a la cámara, dictando un texto en una clase, llena de muchachas. Su situación espacial se encuentra por encima de ellas, al encontrarse en un escritorio elevado; su tono de voz denota rectitud y una determinada posición social y cultural (entona y marca los puntos de inflexión del dictado sobre Molière). Su vestimenta no destaca con respecto a los colores del resto de la habitación, marcando la austeridad que envuelve su visión de la vida y, por ende, de la dirección de esta institución para señoritas algo difíciles. El origen oscuro de sus alumnas le obliga a mantener esa actitud firme, sin dejar entrever ninguna fisura en sus métodos ni vacilación en sus decisiones. Toda esa inflexibilidad está representada visualmente mediante la ropa que utiliza, el peinado (un recogido, muestra de esa personalidad disciplinada, recia y constreñida), la pose con la cabeza muy estirada (soberbia y altanería) y, sobre todo, presentarla de espaldas, ocupando gran parte de la pantalla, demostrando visualmente su poder y su estatus dentro de la institución. También el hecho de presentarla de espaldas (no es un personaje claro desde el principio) apoya la idea de ambigüedad que revolotea durante todo el metraje, ya no sólo por sus métodos didácticos y punitivos con las alumnas sino también ambigüedad sexual que se irá desvelando progresivamente durante la película.

Tras un minuto de dictado se presenta, por fin, el rostro de la mujer. La Sra. Fournau tiene unos cuarenta años, es una mujer atractiva de pómulos prominentes, grandes ojos y labios carnosos, elegante y moderada, pero con una actitud recia. La primera interacción que tiene con una de las alumnas consiste en una llamada de atención a Catalina, la cual no está obedeciendo ni realizando el dictado. Su rostro ante la rebeldía de la alumna muestra altivez y desdén y se intuye que el castigo va a ser, cuanto menos, severo a juzgar por la forma en que la directora se va a dirigir a Catalina: en vez de hacerle saber directamente el castigo decide dar un rodeo, provocando a la alumna para ver hasta dónde llega su osadía, manteniendo en todo momento su impasividad. Esto demuestra que a la

Sra. Fourneau le gustan los retos, que se crece ante la adversidad y cuando se siente atacada es capaz de responder a su oponente con empuje, astucia y entereza, como demostrará al final del film tras su enfrentamiento con Irene.

Cuando va a salir del aula se muestra otra cualidad de la directora, una habilidad casi sobrenatural para intuir el mal comportamiento de sus alumnas: la directora sale de la clase para atender a una posible nueva alumna y su acompañante y al llegar a la puerta, manteniéndose de espaldas al espectador y a las alumnas, obliga a la única alumna que no se ha levantado a hacerlo. Como hemos explicado antes en el análisis del tratamiento audiovisual, la Srta. Desprez tapa hábilmente el fragmento de plano en el que debería estar la alumna que no se levanta cuando la directora sale de la habitación, de tal forma que cuando la Sra. Fourneau va a salir de la habitación y, sin girarse, llama la atención de la alumna da la sensación de que la directora posee una intuición casi extraordinaria, además de una gran confianza en ella misma. Es un personaje fuerte, por tanto.

Al llegar a su despacho, en donde le espera su futura alumna, la Sra. Fourneau muestra su más seductora sonrisa al potencial cliente, presentándose como la directora del colegio y la perfecta anfitriona, enseñando todas (o casi todas) las dependencias del colegio, siempre manteniendo su altivez y rigidez, pero siendo educada y cautivadora. Durante el periplo por la residencia es consciente de que alguien les está siguiendo y su rostro refleja que conoce quién es ese alguien. Más adelante se dará a conocer la otra vertiente del personaje: la Sra. Fourneau como madre.

Pero Ibáñez Serrador primero desarrolla la faceta de directora de una institución de enseñanza: por un lado se interesa en que sus alumnas tengan la mejor y más alta educación posible (de ahí que el dictado sea sobre Molière y no un texto cualquiera, de esa forma se practica la ortografía y se aprende la biografía del dramaturgo) pero también regenta un negocio delicado. De la conversación con el Sr. Pedro Baldie, acompañante de Teresa, se extrae la dificultad que entraña gobernar una institución de esas características a la que acuden las familias de muchachas que se han desviado del camino correcto (mal comportamiento, precocidad sexual, prostitución...) para que la recta directora las devuelva al camino apropiado, de ahí el carácter de la Sra. Fourneau. Se entiende que no permita que se vislumbre ni una mínima grieta de flaqueza a través de la cual puedan atacarle sus alumnas, debe mantenerse firme para que las muchachas acaten sin rechistar

sus órdenes. La directora es muy asertiva al explicarle las normas de la institución: nombre y dirección de la persona responsable y el pago por adelantado de dos semestres.

El lado más cruel de la Sra. Fourneau se muestra a partir de minuto 21 de metraje: durante el castigo de Catalina. Ella es la autora intelectual del hecho, pero no se mancha las manos, prefiere mantenerse como mera espectadora mientras las otras chicas llevan a cabo el cruel hecho. Esta faceta de "mirona" será algo que desarrolle en otras escenas, como la de la ducha de las muchachas, y, sobre todo, será algo que su hijo Luis herede.

En esta escena es cuando, por primera vez, muestra su faceta de chantajista emocional y manipuladora con la muchacha, al igual que hará con Luis, tras imponerles un severo castigo.

Un corte de la imagen no permite ver el beso que la Sra. Fourneau le da a Catalina en la espalda, una de las primeras referencias a la homosexualidad reprimida de la directora. Hubiera resultado una imagen demasiado explícita para la época.

La otra faceta de la Sra. Fourneau es la de madre. Durante la entrevista con Pedro Baldie no comenta la existencia de su hijo. La primera vez que el espectador tiene noticia de Luis sucede tras el castigo de Catalina. En ningún momento de la película se menciona el paradero del padre de Luis ni al propio padre, tan sólo dos elementos sirven de pista para saber que estaba casada: uno, la denominación de "Señora" (a diferencia de la Srta. Desprez) y otro, el anillo que lleva en la mano. Son dos elementos sutiles que el director introduce en el metraje de forma velada.

A Luis no le maltrata físicamente, como a las alumnas, pero sí mantiene cierto maltrato psicológico. Luis es el único muchacho en una residencia de señoritas, se siente sólo y las mira a escondidas. Su madre no aprueba ese comportamiento y por eso le reprende. Aparentemente entiende que su hijo está creciendo, y con él nuevas necesidades (sexuales y afectivas), pero por otra parte considera que no tiene edad para pensar en mujeres. Tras la violenta bronca, en la que Luis aparece acongojado, comienza la segunda parte de la manipulación: ninguna de estas chicas es lo suficientemente buena para él. Ejerce sobre su hijo una influencia autoritaria (ella es la única que le quiere y sabe cuidar de él, no se

merece a ninguna de las chicas de la residencia) para mantenerle cerca de ella y lejos de lo que ella considera impropio. Sobre su hijo adolescente proyectará sus propios prejuicios y represiones intentando evitar que éste se acerque a las chicas que ella considera *non gratas* para él y que se mezcle con ellas, aunque más bien es probable que sea ella la que no se quiere ver mezclada con las chicas, quizás porque lo teme, quizás porque lo conoce demasiado bien.

De nuevo se puede apreciar la influencia de Hitchcock en el personaje de la Sra. Fournieu. Por un lado la Sra. Fournieu como madre autoritaria de gran influjo sobre su propio hijo es una clara alusión a *Psicosis*. En ambos filmes la figura fuerte de la madre desencadena la locura sanguinaria del hijo. Pero no sólo eso, en ambos filmes la relación entre madre e hijo es ambigua, rozando a veces lo sexual. Por otro lado, se pueden encontrar influencias también de *Rebeca* (*Rebecca*, 1941) en el sentido de presentar un personaje tan potente que sea capaz de ejercer influencia sobre el resto de personajes durante toda la película.

Tras la desaparición de Isabel tiene que extremar las medidas de seguridad de la casa, convirtiéndola casi en una cárcel. Este momento marcará el punto de inflexión en su relación con Irene, su mano derecha entre las alumnas, a partir de ahí la directora hará pública su sospecha sobre ella (aunque en realidad sigue confiando, como confiesa a la Srta. Desprez, ha sido un simple acto de pose para hacer ver al resto de alumnas que ninguna, ni siquiera aquella en la que confía, se libra de su poder) e Irene sufrirá un cambio interno con respecto a la directora, perdiéndose la confianza por su parte.

Otra de las referencias, no directas, sin duda, al supuesto lesbianismo reprimido de la directora se encuentra en el diálogo con la Srta. Desprez en el que decide, no sin antes un segundo de duda, vigilar las duchas ella. Es algo que no suele hacer porque quizás le gusta demasiado mirarla, y ella, católica, considera que es un comportamiento reprochable e indecente. Es bastante probable que Catalina conozca los intereses de la directora y por eso la desafía cuando se desnuda en las duchas.

Una de las interrelaciones de la Sra. Fournieu que merecen ser analizadas es la que mantiene con Irene. Al iniciar la película la muchacha es la mano derecha, pero no se explica la razón ni si existe otro tipo de ventaja para Irene más allá de contar con la confianza de la directora, cierta libertad de movimiento y las llaves de

la institución. Durante el desarrollo de la UNIDAD DE ANÁLISIS 27, tras la desaparición de Teresa, Irene desafía a la directora jugando con toda la información que posee. En primer lugar, con las internas desaparecidas: nunca más se sabe de ellas, pero la familia no tiene conocimiento; y, en segundo lugar, con "cosas extrañas" que la directora enseñó a la alumna. En ningún momento se explica de manera directa a qué cosas se refiere Irene pero resulta bastante obvio, a estas alturas del metraje y con todo lo que ha sucedido, intuir que tiene que ver con la sexualidad reprimida de la directora. En este duelo dialéctico el poder de la directora prevalece por encima de la personalidad desafiante de Irene, aunque la Sra. Fourneau no haya sido hundida está claro que ha sido herida de gravedad y su pose altanera inicial no puede seguir manteniéndola por demasiado tiempo. Así lo hace saber el director con las secuencias que siguen.

En la secuencia final será donde el personaje de la Sra. Fourneau quede completamente aniquilado por su propio hijo. Durante toda la vida de Luis había sido su madre la que ejercía poder sobre él y, en tan sólo unos minutos, se cambian las tornas. La extraña relación mantenida entre madre e hijo ha sido utilizada por un ser perturbado a su antojo; Luis ha tenido en cuenta todos los consejos maternos pero los ha utilizado según su propia forma de entender la vida. El descubrimiento de que Luis es el autor de los crímenes deja muda a la Sra. Fourneau, y el remate es el objetivo de crear una mujer igual que ella. Supone la sublimación máxima del amor que Luis siente por su madre. Por un lado, supone una manera de honrar todos los consejos de la Sra. Fourneau y, por otro, el hecho de dejarla encerrada con el cadáver (o los cadáveres) supone un cruel castigo por todos los años de perjuicio psicológico al que ha sido sometido. La Sra. Fourneau se queda encerrada con su "nuera" a la que tiene que enseñar a cuidar a su hijo, a la vez amado y venerado, pero sin comprender la razón de dejarla enclaustrada con semejante abominación. Igualmente se puede entender como un encontronazo con la sexualidad a la que teme; ella se queda encerrada con una (o varias) mujeres.

En cualquier caso, toda la violencia psicológica (porque ha intentado evitar siempre el contacto físico, quizás por no querer mancharse las manos, quizás porque sabe que le gusta demasiado) que ha ejercido durante varios años se le devuelve en forma de cadáver en estado de putrefacción de un ser hecho a medida, para que se parezca a ella. Y todo parece indicar que ese es su destino, terminar encerrada ahí, pudriéndose como ese cadáver.

### 6.7.2. Luis

Resulta curioso que se sepa de la existencia del hijo de la directora tras la cruel escena de tortura infligida a Catalina, se trata de la UNIDAD DE ANÁLISIS 11. Aunque durante la visita de las instalaciones de la residencia se da a entender que hay alguien que les vigila, pero no se desvela su identidad. Por los gestos de la Sra. Fourneau se intuye que es alguien conocido pero resulta realmente sorprendente el hecho de que se trate de su hijo. La presencia de Luis permanece oculta aunque las internas lo sepan, como bien le comenta Susana a Teresa, sin embargo ni aparece en la conversación de los detalles del acuerdo con el Sr. Baldie ni aparece comiendo con el resto de habitantes. Y le mantiene apartado de las chicas no pensando en que ellas se puedan sentir molestas, sino porque cree que no son dignas de él.

Luis se presenta como un chico tímido, retraído, sobreprotegido por su dictatorial madre, como hemos analizado previamente en el tratamiento audiovisual referido a la presentación del personaje (el plano muestra a la Sra. Fourneau tapándole completamente, mientras se dirige a él para hablarle). Las primeras palabras que su madre le dirige, en el metraje, son de reproche hacia su comportamiento reiterado consistente en espiar a las internas. Ella es consciente del tipo de chicas que admite en su institución y no quiere que se mezclen con su hijo.

El primer impulso del muchacho es negar lo evidente, y puede parecer que se trata de un instinto inocente de supervivencia pero al final de la película el espectador se da cuenta de lo perturbado de su mente.

Resulta sutil la manera en que Chicho desvela la verdadera personalidad del chico en la primera secuencia en la que es presentado: la mesa está llena de engranajes de cajas de música y relojes que ha destripado (de hecho los cuerpos externos de los relojes se pueden ver colgados en la pared), anticipando la obsesión por recopilar y ensamblar piezas de diferentes procedencias.

Al igual que Ibáñez Serrador juega con la ambigüedad en el personaje de la Sra. Fourneau no va a ser menos con Luis. Durante la mayor parte del metraje se presenta como un pobre muchacho que tiene que sufrir a una madre demasiado acaparadora. Presenta a un Luis sensible y bondadoso que se encuentra con las

internas en secreto pero porque cabe la posibilidad de que esté enamorado de la dulce Isabel (regalándole su postre). Incluso el episodio del encierro en el conducto de la tubería por querer ver a las internas duchándose queda como una anécdota de un muchacho curioso por el cuerpo femenino, con el que convive diariamente pero al que no se le permite acercarse. El espectador incluso entiende la curiosidad de Luis, tiene diecisiete años y se encuentra en plena adolescencia, y desarrolla cierta empatía hacia él cuando se queda encerrado y llama la atención de Teresa para que le ayude.

A medida que avanza el metraje el director comienza a introducir elementos que empiezan a levantar ciertas sospechas sobre el muchacho. Antes habían sido los engranajes de los relojes y las cajas de música, sin embargo los espectadores no tenían ningún tipo de información sobre Luis como para realizar una lectura más profunda del plano. Y ese momento llega en la UNIDAD DE ANÁLISIS 22 cuando Luis se encuentra leyendo fuera de la casa y aplasta la hormiga. En un primer momento este gesto puede pasar desapercibido, sin embargo una sombra de extrañeza se queda en la mente del espectador. Esta secuencia resulta una magnífica pista para descubrir la personalidad retorcida y psicópata del chico: juguetea dulcemente con su víctima sabiendo de antemano cual va a ser el resultado y el objetivo, y luego la aplasta con un gesto aun más delicado, como si fuera algo completamente normal.

Mantiene con su madre una relación de amor-odio. Por un lado se siente cohibido porque su madre, de carácter fuerte, le trata como si estuviera enfermo y apestado, sin dejarle interactuar con nadie, sabiendo que está rodeado de muchachas y que a su edad es normal que sienta curiosidad y atracción por alguna de ellas. Sin embargo, la sensación de culpa de la Sra. Fourneau provoca que quiera mantener a Luis alejado del pecado, que para ella es el sexo. Nunca hay constancia de qué enfermedad tiene Luis, por tanto no se sabe si es una enfermedad real o se trata de otra triquiñuela que utilice su madre para mantenerle bajo su protección y vigilancia. En el guión aparece reflejado que Luis mancha el pañuelo con lo cual podría tener algo parecido a la tuberculosis, pero en la película no se ve.

Chicho de nuevo refuerza la ambigüedad de la personalidad de Luis en la despedida con Teresa. De forma dadivosa Luis le ofrece sus únicos ahorros a la muchacha para que tenga algo de dinero en su huida. Luis vuelve a jugar con las

alumnas como si fueran las hormigas que había aplastado con el libro, como jugó con Isabel.

Finalmente la verdadera personalidad perturbada de Luis sale a la luz en la última secuencia, sonriendo siempre. No queda claro si es consciente de la crueldad de sus actos, si es un enfermo o realmente lo ha hecho como venganza hacia su madre, a quien deja encerrada con la "obra" que ha creado. Aunque bien es cierto que intenta convencerle para que hable con la mujer que ha creado.

En cierto sentido se trata de un Doctor Frankenstein macabro a quien le falta el último paso: la base científica para revivir el cadáver y que pueda hacerse realidad.

### **6.7.3. Irene**

Cuando la Sra. Fourneau le ordena que se lleve a Catalina al cuarto de castigo es la primera vez que el espectador tiene consciencia de la existencia de Irene. En un primer momento se presentan todas las alumnas a la vez pero es en esa segunda secuencia cuando dos alumnas destacan: Catalina por su mal comportamiento, e Irene, por ser la mano ejecutante de las órdenes de la directora.

El primer contacto con Teresa es visual. Mientras la muchacha cena por primera vez con sus nuevas compañeras y reparte los bizcochos que le han sobrado de la merienda nota la mirada fija y penetrante de Irene. No es una mirada inocente. Mientras come una manzana sonrío y mira a Teresa como si de un objeto de deseo se tratara; de hecho, Teresa se siente incómoda y baja la mirada, intentando evitar la de Irene. Es en este momento cuando Ibáñez Serrador introduce la semilla de la atracción que Irene siente por Teresa. En ese sentido Irene es un reflejo de la personalidad de la Sra. Fourneau, no se sabe si formaba parte de ella o ha sido algo aprendido en la residencia.

Durante la secuencia en la que Irene, Andrea y Claudia azotan a Catalina queda claro el papel de Irene como ejecutora directa de las órdenes de la Sra. Fourneau ya que son Andrea y Claudia las cómplices, pero es Irene la que azota sin



piedad a Catalina. En ningún momento se presenta dubitativa ni arrepentida por haberle infligido dolor a su compañera, por tanto se puede extrapolar que posee una personalidad sádica y que disfruta de su posición privilegiada de poder provocando daño a sus semejantes y comprobando que el resto de sus compañeras la temen. Todo eso le provoca placer (como se demuestra a lo largo del metraje).

La atracción de Irene por Teresa se muestra de manera, más o menos, explícita (dentro de lo que la censura permitía) en la secuencia que ambas protagonizan juntas. Es la primera vez que se encuentran frente a frente. Ibáñez Serrador tuvo el cuidado de no dejar a ambos personajes solos, Andrea está presente, para evitar futuras represalias censoras, aunque su presencia está mermada debido a la planificación que el director utiliza (se centra principalmente en ellas dos). Irene sondea a Teresa para comprobar si puede someterla como a las demás, si será una de las chicas que quieren “encontrarse” con Enrique o si va a poder intentar algo más con ella, como demuestra al acariciarle la mano desnuda al secarle con la toalla. Junto con la mirada lasciva que le lanza a Teresa la primera vez que la ve, durante la cena, esta secuencia supone un paso más a la hora de desvelar la verdadera sexualidad de Irene (nunca se desvelará del todo pero el director lo insinúa de manera sutil y magistral).

Por si la anterior acción no había sido lo suficientemente clara, Ibáñez Serrador añade, un contraplano de Irene mirando a Teresa, mientras ésta se desnuda, con la boca entreabierta mientras se cepilla el pelo para dormir. Teresa vuelve a sentirse incómoda y no completa su desnudo sino que se cubre con la bata. En realidad la protagonista de esta secuencia es Isabel y su escapada, sin embargo el director añade esa mirada de Irene para seguir incidiendo en el lesbianismo soterrado del personaje.

La confianza de la Sra. Fourneau en Irene comienza a resquebrajarse tras la desaparición de Isabel, sobre todo de cara al resto de alumnas. A pesar de que la directora sigue confiando en Irene no se da cuenta de que con su reproche público ha generado una brecha en su relación con Irene y no será lo mismo nunca más.

Irene vuelve a exhibir su superioridad frente a Teresa y sus ganas de someterla al amenazarla con contarle a la Sra. Fourneau sus encuentros con Luis, pero su venganza se hace esperar. Irene esconde muchas cosas y por tanto su castigo a Teresa también se demora (intentando provocar ansiedad en la

muchacha) y sucede en un lugar apartado de la vista del resto. La reacción violenta contra Teresa se desencadena tras descubrir los encuentros de ella con Luis, frustrando los deseos de Irene hacia ella, de ahí su ira y crispación.

En el ilícito encuentro con Teresa en el sótano, Chicho vuelve a mostrar la idea del lesbianismo de Irene y de su relación con Claudia, así como su punto de sadismo y crueldad con el que disfruta. Incluso se podría decir que el hecho de maltratar a muchachas (ya sea físicamente como a Catalina o psicológicamente como a Teresa) supone para ella una excitación sexual (en estas dos ocasiones su rostro muestra enajenación placentera).

Durante todo el tiempo que la Sra. Fourneau le ha concedido poder Irene ha disfrutado de abuso del mismo; la idea de sentirse superior y de que el resto de muchachas fuesen simples marionetas bajo sus hilos le produce placer. Sin embargo empieza a dudar de la seguridad de la casa cuando las desapariciones de las internas empiezan a aumentar. En la conversación con la Sra. Fourneau durante la UNIDAD DE ANÁLISIS 27 muestra hasta qué punto ha sido cómplice de los malos hábitos de la directora.

El desafío al que Irene somete a la Sra. Fourneau en un primer momento puede dar como ganadora a la muchacha, sin embargo la directora no se somete al pulso que le lanza la alumna y se mantiene firme en su lugar de poder por lo que Irene tiene que bajar la cabeza y someterse, decidiendo escapar puesto que no le queda otra opción, tras haber perdido la confianza y los privilegios de ser la mano derecha (explicitado en esa petición de las llaves por parte de la Sra. Fourneau).

Es incapaz de encajar la derrota y seguir viviendo en esa residencia pero, al intentar fugarse, sufre el destino del resto de internas que lo han intentado, asesinada a manos de Luis para completar su macabra obra. Resulta curiosa la nula relación que Irene muestra con Luis durante todo el metraje, como si el sexo masculino no le interesara (tampoco tiene ningún interés en encontrarse con Enrique) y el único encuentro que tenga con el muchacho sea mortal. Recordemos también que el último elemento del monstruo de Luis son las manos y esas manos serán las de Irene, que tanto le recuerdan a las de su madre. Por tanto, aunque no hayan interactuado Irene supone para Luis el punto y final de su obra.

#### 6.7.4. Teresa

La chica nueva llega acompañada de un amigo de su madre (personaje que, una vez vista varias veces la película, plantea un interrogante. Quizás sea el verdadero padre de Teresa, porque titubea al decir "*soy... soy... un amigo de su madre*" y resulta sospechoso que se tome tantas molestias. O puede que su verdadero padre sea ese "amigo" que le recomendó la residencia. O quizás sea un amante). Se tiene poca información de su familia o su pasado (cuando Irene le interroga sobre su padre, Teresa dice que ha muerto hace tiempo, que su madre tiene un retrato, pero Irene no se lo cree y hace dudar no sólo a Teresa sino al espectador). Nunca se sabrá por qué está esa chica ahí, ya que parece no encajar con los caracteres más rebeldes de sus compañeras, ávidas de un momento de esparcimiento erótico (que ella tampoco comparte) como si eso fuera lo único que les hace soportar el encierro en la residencia, y tampoco parece de baja condición social; de hecho nada más entrar en la sala de música comienza a tocar el piano, y una persona con esa alta educación no parece que pertenezca ahí. Así se incrementa el misterio de este personaje.

Este personaje sirve para que el espectador conozca muchas cosas de la residencia: Teresa se convierte en los ojos de los espectadores que, al igual que ella, es la primera vez que entra en esta casa. Gracias a ella sabemos que hay alguien que persigue y espía a las alumnas y sentimos la misma repulsión que ella al ver a la cucaracha.

Perseguida por el fantasma de la dudosa ocupación de su madre (se insinúa constantemente que ha sido o es prostituta en Avignon) llega a la residencia porque ésta no puede hacerse cargo adecuadamente de ella, pero no tiene nada que ver con las desviadas muchachas que en ella habitan. Teresa es una buena e inocente chica que no termina de encajar en ese ambiente. Se podría interpretar que el personaje de Teresa acaba en esa residencia como forma de castigo hacia su madre; realmente la que tiene mala reputación es su propia madre y Teresa simplemente recibe ese castigo indirecto.

Desde el primer momento en que entra en la institución se convierte en el objeto de deseo de Irene, que la someterá a un acoso continuo y que tiene su clímax en la escena en la que la obliga a vestirse con ropa de su madre (un corsé)

y a cantar una de las canciones del repertorio (todo picante y con veladas alusiones sexuales). Teresa reacciona ante esa vejación pero también, ante el hecho de que es consciente del oficio al que se dedica su madre y eso supone un motivo de vergüenza para ella, por eso siempre ha intentado ocultarlo (cuando sus compañeras le preguntan por la ropa ella no responde de manera clara). También hay que tener en cuenta que esa reacción violenta de Irene hacia Teresa se produce tras el descubrimiento de los encuentros secretos de la muchacha con Luis, se puede interpretar como un ataque de celos por parte de Irene. Tras este abuso, Teresa, con el rostro desencajado, durante la cena toma la decisión de fugarse.

Chicho no muestra abiertamente la relación que mantienen Luis y Teresa, evita mostrarlo para mantener el aura inocente de la muchacha. Tan sólo muestra el momento en el que inician el contacto, tras el incidente de la ducha, la acusación de Irene (sobre sus encuentros durante las tardes con el muchacho) y la despedida, cuando Teresa decide escapar de la residencia y Luis le aconseja por qué lugar y le da todos sus ahorros. La relación de Luis con Isabel también había sido muy ingenua, sin embargo se mostraba el roce de las manos y el rubor de ella; en este caso la relación es aun más casta al no mostrar nada de ella, simplemente de la conversación que mantienen en la despedida se intuye que se han visto varias veces a escondidas. La gran diferencia radica en que Luis había prometido a Isabel que huirían juntos y ahora Teresa se va sola y Luis ni siquiera tiene la intención de ir con ella (por varios motivos, el principal es que es el asesino, pero también se muestra de esta manera que, mientras que con Isabel mantenía una relación sentimentalmente más profunda, con ideas de futuro conjunto, con Teresa sólo mantiene una amistad, siendo coherente con la definición del personaje basado en la inocencia). El único gesto cariñoso que tiene con el muchacho es un casto beso en la mejilla. En este sentido mantiene en todo momento esa idea de pureza que caracteriza y diferencia al personaje de Teresa del resto aunque en el guión original le besa en los labios.

Y es precisamente ese hincapié en la inocencia de la muchacha lo que causa el mayor impacto en el espectador al ser testigo de su asesinato a sangre fría. De alguna manera los asesinatos anteriores tenían cierta justificación moral (hablamos siempre desde la propia estructura y coherencia del film) puesto que podían entenderse como castigo por la ligereza de comportamiento de las internas y sus problemas para adaptarse a las normas sociales y a acatar una orden, pero en el caso de Teresa el asesinato por ese motivo no encaja, con lo cual toda la teoría que

hubiera podido elaborar el espectador en su mente queda completamente desmantelada encontrándose con un asesino completamente despiadado que no sigue un motivo punitivo. En ese momento el desamparo del espectador es total.

## **6. 8. Estructura narrativa: la dosificación de la información y creación del terror**

### **6.8.1 Dosificación de la información**

Sin duda, uno de los puntos fuertes de la película radica en cómo organiza y dosifica Ibáñez Serrador la información. Tratándose de un argumento no demasiado original (como hemos visto a lo largo del análisis citando las diferentes influencias) el director es consciente de que lo que le diferencia es su habilidad para mezclar todos esos elementos pre-existentes en múltiples películas del género creando un producto que funcione. En este apartado nos centraremos en cómo Ibáñez Serrador va organizando y dosificando la información para controlar completamente las elucubraciones que puedan estar elaborando los espectadores.

El conflicto de la película viene dado por el encierro y la represión a la que están sometidas las alumnas de la residencia que podría interpretarse como una extensión de la personalidad de su directora, la Sra. Fourneau, aunque bien es cierto que las chicas a la que ella acuden tienen una naturaleza rebelde y un pasado bastante oscuro. Esa reclusión provoca reacciones desmesuradas de los personajes, sus impulsos (sexuales principalmente) no tienen otra vía de escape que los excesos.

En apariencia no existe una única trama que domine la acción desde el principio, la historia se va construyendo a través de diversas subtramas que se derivan de las interrelaciones entre los personajes y es tan sólo al final cuando se inclina la balanza hacia una de ellas: la historia de Luis y su madre.

En primer lugar se encuentra ese “elemento externo”: Teresa, que llega a una residencia en la que se respira un ambiente rancio y oprimido. En lugar de alguno de sus padres le acompaña un hombre que se define a sí mismo como “amigo de su madre” y, teniendo en cuenta que la directora ha informado de que a su residencia van chicas de “dudoso pasado”, es normal que las sospechas sobre el por qué Teresa está allí se centren en su reputación y en el oficio de su madre.

Mientras Teresa está recorriendo y conociendo la casa (el espectador va conociéndola a través de ella también) comienzan a suceder cosas extrañas: puertas que se cierran, macetas que se caen, manos que abren el cristal abatible de las puertas, etc. Estos sucesos apuntan hacia otra de las tramas de la película: la vida privada de la directora de la residencia y su hijo, Luis, un adolescente que vive dominado por su madre, sin permitirle socializarse ni salir a tomar el aire y al que le gusta demasiado mirar a escondidas a las alumnas, e incluso tener encuentros ilícitos con algunas de ellas. Su madre conoce la afición de su hijo y se lo prohíbe contundentemente siempre, aunque Luis desobedezca de manera habitual. La Sra. Fourneau es una madre cariñosa y sobreprotectora con su hijo mientras que ofrece su cara más cruel con las alumnas, sobre todo con aquellas que desafían su poder.

Otra trama resulta de la obsesión que Irene empieza a sentir por Teresa desde el primer momento en que la ve. Sus intentos de seducción y de atraerla a su terreno quedan frustrados cuando es consciente de que Teresa mantiene encuentros a escondidas con Luis por lo que decide vengarse y castigarla de la manera más cruel que se le ocurre. Aunque finalmente la desaparición de Teresa sea la que desencadena el desequilibrio de Irene, su enfrentamiento con la Sra. Fourneau y su posterior intento frustrado de huida.

Uno de los focos más importantes de la historia, que sirve más para matizar que para informar, es la relación de algunas de las muchachas con el único elemento masculino externo a la residencia que, de vez en cuando, les sube la leña. Los encuentros ilícitos y arbitrarios (cada vez le toca a una chica, a elección de Irene) son esperados por algunas de ellas de forma obsesiva como única vía de escape al encierro y el aislamiento. De esta forma, los intentos de la Sra. Fourneau por “enderezar” a las jóvenes con ardua disciplina no hace sino volverse contra ella y conseguir que esas actitudes deshonrosas que ella intenta evitar entre directamente a formar parte de la vida de las residentes de forma prohibida, lo que atrae aun más si cabe a estas chicas ávidas de un momento, por llamarlo de algún modo, de recreo.

El film muestra varios puntos de inflexión de donde el espectador va obteniendo información diferente a la que había tenido hasta un determinado momento y que provocan un cambio de parecer en su opinión sobre lo que realmente está sucediendo en la residencia e incluso con respecto a algunos

personajes. Algunos puntos de inflexión serán más notables que otros, que sólo servirán para matizar la historia. La premisa inicial sitúa al espectador en una residencia a la que van a parar chicas de dudosa reputación a las que sólo es posible educar mediante la mano dura que demuestra tener la directora, la Sra. Fournau, quien sostiene, además, ser escrupulosamente discreta en cuanto a la información que posee tanto de las chicas como de sus familias.

**1.** El primer punto de inflexión se sitúa tras mostrar cómo Teresa va conociendo la casa. En este recorrido alguien les persigue. Algo extraño está ocurriendo en esa casa.

**2.** El segundo punto de inflexión lo protagoniza Catalina, una de las alumnas ha sido castigada por su desafío y desobediencia a la directora durante una de las clases (por la forma en que alumna y directora actúan no debe de ser la primera vez que ocurre) y, como es lógico en este ambiente disciplinario, ha sido castigada en un cuarto, ella sola. Lo que realmente sorprende es que cuando la directora exige una disculpa y no la obtiene le obliga a desnudarse para infligirle un terrible castigo físico. En este momento Irene, que ya había sido presentada durante la clase como una alumna con trato especial, en concreto como la mano derecha de la directora, es mostrada como factótum de esos castigos que ordena la directora. Por tanto en este momento el espectador es consciente de la crueldad con la que la directora regenta el establecimiento.

**3.** El tercer punto de inflexión importante supone la presentación del hijo de la directora. Durante la entrevista con Pedro Baldie jamás hace referencia a la existencia de un hijo varón con lo cual se intuye que es una parte de su vida que quiere mantener oculta, de hecho no le gusta que su hijo se vea con las alumnas y mucho menos que las espíe, quiere mantenerlo alejado de lo que ella considera que es una mala influencia para él y su desarrollo como persona. La faceta de madre es mostrada aquí de la misma forma que la faceta de directora: una personalidad fuerte y disciplinada capaz de anular al resto de personas que tiene a su alrededor, incluido su hijo. En ese momento también se desvela que quien había estado persiguiendo a Teresa era el propio Luis, aficionado a espiar a las alumnas.



**4.** En cuarto lugar, y a pesar de la férrea disciplina, las alumnas consiguen su momento de relax. Mientras Teresa ayuda a hacer las camas a Susana esta le cuenta, y de paso al espectador, que existe un grupo de chicas que cada tres semanas se escapan para tener su momento de esparcimiento con Enrique, el encargado de subirles la leña, rotándose el turno (más adelante se descubre que es Irene la que organiza estos encuentros). Ellas mismas ven estos encuentros como una válvula de escape a su ansiedad. Es en este momento cuando el espectador es consciente de que la información dada por la Sra. Fournieu es correcta, se trata de chicas rebeldes a las que hay que educar mediante una dura disciplina.

**5.** El quinto punto de inflexión es uno de los más importantes o, al menos, de los más impactantes. Isabel recibe una nota de Luis, con el que había mantenido tiernos encuentros a escondidas, diciendo que la espera en el invernadero. Lo que parece un encuentro romántico se convierte en una de las sorpresas para el espectador. Cuando la muchacha llega al invernadero es brutalmente asesinada por alguien desconocido, cambiando por completo el devenir de la historia.

**6.** El sexto punto de inflexión muestra a Luis quedándose atrapado en las tuberías del agua caliente mientras observa cómo las alumnas se duchan. El muchacho pide ayuda cuando Teresa se queda sola en el cuarto de baño. Se supone que le ayuda a salir del lugar en donde ha quedado atrapado pero eso no se muestra en pantalla. En lugar de eso se produce una larga elipsis temporal y la siguiente escena que se muestra es el segundo interrogatorio de Irene a Teresa sobre los encuentros que está manteniendo con Luis. Este es el momento en el que Luis y Teresa se conocen.

**7.** Tras descubrir los encuentros de Teresa con Luis, Irene se siente despechada y decide vengarse de ella sometiéndola a una terrible sesión de humillación y vejación. Tras esta escena Teresa decide huir de la residencia, despidiéndose antes de Luis. Teresa también es violentamente asesinada en una de las habitaciones, en lo que supone un séptimo punto de inflexión importante. Con ella, el espectador ha

visto cómo las dos chicas más inocentes de la residencia (Isabel, en palabras de una de sus compañeras, no visitaba al carbonero) son asesinadas, aumentando la sensación de desasosiego. El espectador se siente identificado con este tipo de personajes, más afables y claros que la Sra. Fourneau o Irene, llenos de claroscuros y con una personalidad mucho más retorcida, con lo cual sus muertes, añaden un grado más de ansiedad al no comprender las razones por las que han sido asesinadas.

**8.** El último punto de inflexión, la última “vuelta de tuerca” (tomando prestado el nombre de la novela de Henry James) se presenta al descubrir que el asesino es Luis, pero el espectador se da cuenta de que no es el único culpable. Influido por los deseos y la fuerte personalidad de su madre, ha intentado, como un Víctor Frankenstein venido a menos, crear a la mujer perfecta a partir de diferentes miembros pertenecientes a las alumnas. Por supuesto la motivación principal es complacer los deseos de su madre, demasiado preocupada por mantener las apariencias, que de lo que realmente le está pasando a su propio hijo.

## 6.8.2. Creación del terror

Remitiendo al último epígrafe del segundo capítulo del estudio, en el que explicamos cómo se crean la **sorpresa y el suspense** dentro del género de terror, al cual pertenece este film, que van a ir guiando las emociones del espectador. De esta forma analizaremos cuáles son y dónde se encuentran dichos elementos en esta película. En primer lugar, cuáles son las **estructuras de suspense** más interesantes de la película y cómo afectan al saber del espectador:

**1.** La primera se encuentra nada más comenzar la película, una vez que Teresa ya ha entrado en la residencia y la Sra. Fourneau está terminando de arreglar los papeles. Hacia el minuto 14 la chica ve que la puerta se abre (EXPECTATIVA), se acerca a ella (TIEMPO DEL SUSPENSE) y la criada interrumpe su búsqueda (RESOLUCIÓN DE LA EXPECTATIVA) sin terminar de mostrar qué era lo que había tras ella.

El espectador se da cuenta de que hay algo que se esconde en esa casa pero el director aún no quiere que se sepa.

**2.** Isabel mantiene encuentros prohibidos en lugares ocultos con Luis, hacia el minuto 31, mientras éste insiste en que no quiere seguir escondiéndose. Se escuchan unos pasos que se acercan a la puerta (EXPECTATIVA). Alguien está detrás de la puerta, sólo se ve su sombra, intentando abrirla (TIEMPO DE SUSPENSE) pero no lo consigue y se va (RESOLUCIÓN).

Los dos personajes tienen miedo de ser descubiertos y de la posible reacción de la madre de Luis ante el descubrimiento de sus escauceos secretos. Ese miedo no sólo se expresa verbalmente sino que gracias a la estructura de suspense de esta secuencia el espectador lo vive intensamente gracias a haber logrado una empatía con los personajes.

**3.** Luis se mete en el conducto de ventilación, minuto 45, del baño para ver cómo se duchan las chicas. El encargado cierra la puertezuela y Luis se queda encerrado (EXPECTATIVA) intentando abrir la puerta a patadas, provocando un enorme estruendo (TIEMPO DE SUSPENSE) y no le queda otro remedio que pedir ayuda a Teresa (RESOLUCIÓN).

El espectador ya tiene claro que las sospechas de la Sra. Fourneau sobre las aficiones de su hijo eran ciertas. Luis es capaz de arriesgarse para (¿sólo?) mirar a las chicas.

**4.** Teresa decide escaparse, más o menos sobre el minuto 70, de la residencia con nocturnidad (EXPECTATIVA). Se despide de Luis, quien le da dinero de sus ahorros e intenta no hacer ruido para que no la descubran, sin querer toca la campana, pero parece que nadie se ha enterado (TIEMPO DE SUSPENSE) sin embargo es asesinada en una de las habitaciones (RESOLUCIÓN).

Se trata del tiempo de suspense más largo de toda la película, en donde se mezcla el miedo del espectador a que Teresa sea descubierta y el deseo de que salga de la casa. Durante su huida Irene la sigue,

aumentando la tensión. También se trata de la estructura que crea más desasosiego en el espectador porque la protagonista, con quien ha entablado una relación de empatía, es asesinada de forma brutal. Aunque el resto de personajes no lo saben.

**5.** La Sra. Fourneau llama a Irene a su despacho, en el minuto 87, pero ésta desobedece, mientras baja al despacho intenta huir (EXPECTATIVA). La Sra. Fourneau sale a buscarla e Irene se esconde en el piso de arriba (TIEMPO DE SUSPENSE) donde encuentra el mismo destino que Teresa. Es la Sra. Fourneau la que descubre su cadáver (RESOLUCIÓN).

Las sospechas sobre si Irene y la Sra. Fourneau son las asesinas se disipan con el asesinato de la primera y el descubrimiento del cadáver por parte de la segunda. Se trata de otro largo tiempo de suspense (a medida que la película va llegando a su final se retardan estos tiempos, precisamente para provocar una respuesta emocional muy concreta en el espectador al descubrir el macabro pasatiempo de Luis.

La **sorpresa** también es elemento importante en la trama:

**1.** El primer elemento que se puede considerar "sorpresa" aparece antes que la primera estructura de suspense, hacia el minuto 9, en el que Teresa se estremece al ver como una mano aparece tras la cristalera de una puerta.

De esta forma tanto Teresa como el espectador ya están alertadas de que algo se esconde en esa residencia.

**2.** Teresa, y con ella el espectador, se asusta al encontrar de forma inesperada a un hombre frente a la ventana del invernadero, minuto 33. Esto servirá más adelante para que el espectador, debido a los acontecimientos que le serán mostrados, cree una sospecha alrededor de éste hombre que, luego sabremos que es el encargado de mantenimiento.

**3.** El primer asesinato, minuto 40, se produce por sorpresa. Una de las chicas ha recibido una carta para ver a Luis en el invernadero y no hay ningún elemento que haga sospechar que va a ser asesinada (salvo la banda sonora, que aparece segundos antes de la aparición del cuchillo) puesto que hasta ese momento nada hacía sospechar que las desapariciones se debieran a la muerte de las alumnas.

**4.** La última sorpresa es la más importante de toda la película. La directora de la residencia descubre, a la vez que el espectador, lo que ha estado realizando su hijo Luis. Es un final inesperado, no porque el espectador no haya pensado en Luis como posible asesino potencial, sino por la morbosa creación del chico, dispuesto a todo para complacer a su madre.

## 6.9. Diferencias entre el relato original, el guión y el resultado final, el filme

Como hemos explicado antes, el relato original fue escrito por Juan Tébar para formar parte de la serie televisiva *Historias para no dormir*, sin embargo Chicho intuyó el enorme potencial de la historia, guardándosela para rodar esta película.

El relato está escrito en primera persona, es el muchacho, sin nombre, quien realiza el monólogo, y contiene un inesperado giro final digno de los relatos de O'Henry. Durante todo su monólogo queda bien descrita su absorbente relación materno-filial (incluso habla de que les gusta besarse en los labios aunque a veces su madre no se atreve, como si fuera consciente de que ese comportamiento no es del todo correcto).

Ni él ni su madre tienen nombres; él se refiere todo el rato a "Mamá". La impersonalidad de los personajes otorga un rasgo de universalidad y falta de ubicación que se pierden en la película, así como tampoco están especificados ni la época ni la localización geográfica. Evidentemente la elección de esa época y lugar determinados tuvo que ver con querer situar la acción en unas coordenadas espacio-temporales que nada tuvieran que ver con la España coetánea, primero para que la película no pareciera española (y poder venderla mejor al exterior e incluso entre los espectadores del propio país) y segundo para, una vez más, salvar la barrera censora al evitar que la historia pudiera entenderse como algo cercano al espectador español.

La madre le llevó a la residencia para que se recuperara de su enfermedad, pero tampoco se habla de cual se trata aunque sí se habla de manchas en el pañuelo al toser por lo que se intuye que sea tuberculosis o alguna enfermedad similar, así como tampoco aparece el padre del chico. El muchacho explica lo preocupado que está por hacer enfadar a su madre y que es consciente de que sólo quiere lo mejor para él, por eso le prohíbe verse con las alumnas, que no son dignas de su compañía, aunque la madre sabe que ya tiene edad de fijarse en las chicas.

Poco a poco va relatando su relación con las internas, con todas las que van desapareciendo, y cómo éstas empiezan, primero a reírse creyendo que las desaparecidas han huido de la residencia y tienen una vida mejor, y luego a preocuparse y a temer a la directora de la institución. El relato continúa y el lector es consciente de que se trata del momento en el que su madre ha descubierto la macabra obra de su hijo.

La sensación final también resulta escalofriante al dejar a su madre encerrada en la habitación junto con el cadáver hecho de varias de las alumnas desaparecidas.

Posteriormente a la escritura del relato se elaboró el guión, a cargo del propio Ibáñez Serrador, aunque firmara con su sempiterno pseudónimo Luis Peñafiel. Durante el análisis audiovisual hemos ido comentando las diferencias entre el guión y el paso a la pantalla, así que, para no repetirnos, simplemente haremos hincapié en la idea de que muchas de las sutilezas visuales que el director utiliza para connotar las insanas relaciones afectivas, sexuales y de poder que se producen en esa residencia no están reflejadas en el guión de tal manera que resultó mucho más sencillo pasar la censura previa. El Comité estableció una serie de recomendaciones que Ibáñez Serrador, hábilmente, obedeció, así, en el posterior visionado, la atención se centraría en esos puntos y pasarían por alto muchos elementos sutiles de la película. En ningún caso en el guión resulta tan evidente la represión homosexual de la directora, quizás si se deja entrever las relaciones sádico-lésbicas de las alumnas.





## ***7. ¿Quién puede matar a un niño?***



## 7. 1. Datos técnico-artísticos

**Producción:** Penta Films

**Director:** Narciso Ibáñez Serrador

**Guión:** Luis Peñafiel (basado en una historia de Juan José Plans)

**Director de fotografía:** José Luis Alcaine

**Director de producción:** Julio Parra

**Música:** Waldo de los Ríos

**Decoración:** Ramiro Gómez

**Decorados y ambientación:** Juan Gracia, Juan Alonso

**Montaje:** Antonio Ramírez de Loaysa, Juan Serra

**Ayudante de dirección:** Mahnahan Velasco

**Foto fija:** Federico G. Grau

**Ayudante de producción:** Francisco García

**Ayudante de decoración:** José Luis del Barco

**Administrador:** Pedro Coll

**Ayudante de cámara:** Ramón Perdiguero

**Auxiliares de cámara:** José Luis Aguilar, José Castedo

**Meritorio de cámara:** Jorge Gómez Felip

**Regidor:** Juan Gracia

**Script:** Marisa Ibarra

**Ayudante de montaje:** Blanca Guillén, María Teresa Mateos

**Auxiliar de montaje:** Rafaela Andujar

**Técnico de sonido:** Sebastián Cabezas

**Ingeniero de sonido:** Francisco Peramos

**Ayudantes de sonido:** José Antonio Arigita, Julio Calvo

**Sastrería:** Carmen de la Casa

**Efectos especiales:** Juan Antonio Balandín

**Director de doblaje:** Ángel Ter

**Material eléctrico:** Sadilsa

**Construcción de decorados:** Juan Alonso

**Transporte:** Cinegas

**Atrezzo:** Meteos, Luna, Mengibar

**Laboratorios:** Fotofilm Madrid, S. A.

**Estudios:** Cinearte

**Sonorización y mezclas:** Tecnison S. A.

**Registro de músicas:** Hispavox S.A.

**Truca:** Sixto Rincón

**Vestuario:** Cornejo

**Maquillaje:** Fernando Florido

**Intérpretes:** Lewis Fiander (Tom), Prunella Ransome (Evelyn), Antonio Iranzo (padre), Miguel Narros (Guardacostas), María Luisa Arias, Marisa Porcel, Juan Cazalilla, Luis Ciges (Enrique Amorós), Antonio Canal, Aparicio Rivero, Fabián Conde (vendedor), Andrés Gómez, María Druille, Lourdes de la Cámara, Roberto Nauta, José Luis Romero, Javier de la Cámara, Marian Salgado, Cristina Torres, Luis Maleas, Adela Blanco, Juan Carlos Romero, Julio Jesús Parra, Carlos Parra, Juan Antonio Balandín, Pedro Balandín

**Color:** Eastman

**Cámaras:** Macasoli

**Títulos:** S. Film, Pablo Núñez

**Distribución:** Manuel Salvador S. A. 1976. 35 mm. 100 minutos

## 7. 2. El lugar de *¿Quién puede matar a un niño?* en el cine español. Un contexto

*"....los niños, precisamente por su inconsciencia, pueden rozar la crueldad..."*<sup>244</sup>

Narciso Ibáñez Serrador

La llamada "Edad de Oro" del cine fantástico y de terror español estaba llegando a su fin. El género había saturado la producción propia y muchas de esas películas mostraban unos excesos de sangre, sexo y violencia destinados a la supervivencia. Narciso Ibáñez Serrador consigue aterrar a la audiencia con una película bastante austera, en lo que a efectos sanguinolentos se refiere.

Luis Peñafiel-Ibáñez Serrador decidió adaptar un relato de Juan José Plans titulado "El juego", en un principio se iba a titular *La noche que empezaron a jugar*, pero, sin duda, *¿Quién puede matar a un niño?*, resulta un título, si no más sugestivo, mucho más directo para dejar entrever las intenciones de la película. Existe una pequeña polémica sin resolver sobre la autoría del relato final puesto que Plans publicó la novela después de que se hubiera estrenado la película<sup>245</sup>.

El 29 de julio de 1975 la Comisión de Calificación de Guiones<sup>246</sup> emitía su informe y el 8 de agosto de 1975 Manuel Salvador Amorós, en calidad de productor (Penta Films) solicitaba el permiso de rodaje del filme, aportando la documentación pertinente. El presupuesto era de 29.070.057 pesetas (unos 175.000 euros), los días de rodaje estaban estimados en 54<sup>247</sup> y la fecha prevista de comienzo sería el 25 de agosto de 1975 con el título provisional de *La noche que empezaron a jugar*.

El 16 de octubre de ese mismo año el Negociado de Producción de la Subdirección General de Ordenación y Empresas Cinematográficas emitía un

---

<sup>244</sup> Aguilar, Carlos (Coord.) (1999): op. cit. Pág. 251.

<sup>245</sup> Según conversación con Alejandro Ibáñez Nauta, hijo de Narciso Ibáñez Serrador y actual director de Prointel.

<sup>246</sup> Toda la información administrativa referida a *¿Quién puede matar a un niño?* (trámites, documentación, etc.) ha sido consultada en el expediente de la película que se guarda en el Archivo General de la Administración (AGA), caja 36/5.189.

<sup>247</sup> De esos 54 días: 12 serían en estudios (Estudios Cinearte S. A., en Madrid), 24 en exteriores (4 en Ciruelos, Toledo, 6 en Menorca y 14 en la costa de Cataluña y Andalucía) y 18 en interiores naturales (6 en Ciruelos, Toledo, 8 en Madrid y 4 en Cataluña y Andalucía).

informe en el que incluía una serie de advertencias a la hora de encarar el rodaje: "*Pág. 74- Suprimir totalmente la escena en que unos niños desnudan y soban a una mujer en la sacristía. Cuidar, en lo posible, la violencia de las secuencias finales, para que no resulte una masacre repulsiva y atentatoria a la dignidad humana*". En el caso de no cumplirlas la responsable sería la empresa productora. Se hace hincapié en la nacionalidad británica de los dos actores protagonistas y en los sueldos que van a cobrar, Lewis Fiander 3.300 libras (unos 4.000 euros) y Prunella Ransome 3.200 (cerca de 3.900 euros). El resto del equipo técnico y artístico sería español.

En los informes de los miembros de la Comisión de Calificación de películas se pueden encontrar opiniones tan dispares que van desde elogiar el buen hacer de la realización hasta considerarla un disparate. La opinión general es positiva y califica el filme como una buena película de suspense inspirada en *Los pájaros* (*The birds*, 1963, Alfred Hitchcock). El informe con fecha de 24 de marzo de 1976 calificaba la película como "Sólo apta para mayores de 18 años". Sin embargo, días más tarde, el 31 de marzo el avance de la misma (formado por un rollo de 100 metros de película) era calificado como "Apto para todos los públicos".

La Licencia de Exhibición fue otorgada a Manuel Salvador S. A. para todo el territorio español el 12 de abril de 1976.

La segunda película de Chicho funcionó muy bien en el extranjero, de hecho, y en palabras del propio director, "*en Italia recaudó más que 'Tiburón'*"<sup>248</sup>, aunque al distribuirse en Estados Unidos, bajo el título *The island of the damned*, por encontrarla demasiado dura tuvo dificultades para seguir allí la carrera comercial. Se hicieron dos versiones de la misma: la original, donde los protagonistas, turistas ingleses, apenas hablaban castellano, teniendo sentido esa sensación de impotencia e incomunicación; y la versión doblada, la que impuso la productora, en la que el matrimonio hablaba un castellano perfecto y que fue la copia que se ha mantenido en el mercado hasta que la película fue editada en *DVD*, recuperando el audio original y con él, el sentido inicial del filme. Los datos de taquilla en España tampoco fueron mal, no llegó a alcanzar la cifra récord de *La Residencia*, pero sí se

---

<sup>248</sup> Según entrevista con Narciso Ibáñez Serrador y José Luis Alcaine en el programa de TVE "Versión Española". 8/06/2001.

situó por encima del resto de películas del género de ese mismo año, 380.557,32 euros y un total de 868.396 espectadores<sup>249</sup>.

Las opiniones en la prensa, como siempre, estuvieron divididas. Ibáñez Serrador es un autor que no gusta a todos por igual, ya que en los comentarios y críticas unos le consideran un genio y otros un gran plagiador, como en el diario "Pueblo"<sup>250</sup>: *"del mismo modo que en 'La Residencia' masacraba 'Los Inocentes' de Clayton, en una carrera de plagiador que parece viene de lejos, ahora le toca el turno a 'Los Pájaros', de Hitchcock"*. El diario "La Codorniz"<sup>251</sup> consideran la película como *"efectista, con ínfulas de alegato pro infancia, plagada de incoherencias, que un muy bien sopesado 'suspense' hace engullible entera de un trago, aunque se derrumba a los ocho pasos de la salida del cine"*. En "La Vanguardia Española" consideran esta película como *"una extraña película que tiene más de desagradable que de lo contrario y que pretende ser, según parece, como una premonición de lo que pudiera ocurrir en el futuro pero que, en el fondo, no es más que un filme de horror con más pretensiones que aciertos"*<sup>252</sup>.

Entre los elogios se pueden encontrar los lanzados por la revista "Blanco y Negro"<sup>253</sup>, en donde se califica a la segunda película de Ibáñez Serrador como provocadora de un "choque más hondo" que la primera. El diario "ABC" recogía la opinión de Lorenzo López Sancho: *"¿Quién puede matar a un niño? consolida el crédito de Ibáñez Serrador. Tiene imaginación. Sabe recrearse en los grandes trucos del oficio. Cuenta bien. Tanto que logra hacernos creer una historia increíble, comprender su dura lección y angustiarnos con ella"*<sup>254</sup>. En "El Diario Vasco" se decía de Ibáñez Serrador que *"su habilidad para crear cine de terror, su innegable talento narrativo, su extenso conocimiento de las posibilidades que da de sí una cámara cinematográfica, en una película espeluznante que, si bien puede provocar el rechazo en espíritus excesivamente sensibles, no por ello esconde su calidad fílmica excepcional"*<sup>255</sup>. Para Pascual Cebollada<sup>256</sup> *"Ibáñez Serrador ha hecho una*

---

<sup>249</sup> De ese mismo año son películas como *La cruz del diablo*, de John Gilling (que apenas superó los 200.000 espectadores), o *El extraño amor de los vampiros*, de León Klimovsky (que no llegó a 80.000). Datos obtenidos de la web del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Sección de Cultura/Cine y Audiovisuales/Datos de películas clasificadas. [Consultado en septiembre de 2014].

<sup>250</sup> Anónimo: "Detrás de la cortina no hay nada". Pueblo. 28/04/1976.

<sup>251</sup> Anónimo: "Quién puede matar a un niño". La Codorniz. 9/05/1976.

<sup>252</sup> Martínez, A.: "Quién puede matar a un niño". La Vanguardia Española. 28/03/1976.

<sup>253</sup> Anónimo: "La inocencia y la crueldad en juego de horror". Blanco y Negro. 8/05/1976.

<sup>254</sup> López Sancho, Lorenzo: "Vigoroso relato entre el horror y la ciencia ficción". ABC. 24/04/1976.

<sup>255</sup> Pérez Puig: "Quién puede matar a un niño". El Diario Vasco. 11/05/1976.

<sup>256</sup> Cebollada, Pascual: "Intriga, terror y ciencia-ficción con un tema insólito". Ya. 24/04/1976.

*película superior a 'La residencia', que confirma sus dotes de inventiva, su inteligente dominio de la cámara, su conocimiento y administración del lenguaje".*

En definitiva, esta película, estrenada el 21 de abril de 1976 en el madrileño Cine Proyecciones, no dejó indiferente a nadie que la viera<sup>257</sup>. Aún hoy, la fuerza de la historia no ha perdido actualidad y ha logrado mantenerse pese al paso del tiempo tal y como demuestra el remake que en 2012 realizó el director Makinov, *Come out and play*, basándose también en el texto de Juan José Plans pero utilizando escenas mucho más explícitas.

---

<sup>257</sup> Chicho recuerda la polémica que suscitó el filme en Italia cuando un periodista la calificó como un alegato al fascismo franquista y otro periodista rebatió esa afirmación diciendo que se trataba de un himno al maoísmo.



## 7. 3. Sinopsis

Tom y Evelyn son dos turistas ingleses en una tardía luna de miel (puesto que ya llevan tiempo casados, tienen dos hijos y esperan otro) que viajan al pueblo de Benavís. Buscando tranquilidad, deciden alquilar una barca y viajar a la isla Almanzora, a cuatro horas de la costa.

Cuando llegan allí, bajo un implacable sol, no encuentran a nadie, las calles están vacías y las casas también. Evelyn se queda en el bar mientras Tom va a buscar algo de comer. Es en ese momento cuando una niña, risueña y silenciosa, se acerca al vientre de Evelyn para tocarlo e irse rápidamente corriendo.

Mientras están buscando un sitio donde dormir, Tom descubre cuál es el macabro juego que los niños están practicando: presencia cómo una niña mata a bastonazos a un anciano y cómo un grupo juega con una sangrienta piñata humana. Más tarde, un superviviente les confirma el cambio de actitud de los niños del pueblo.

El matrimonio intenta huir, pero los chavales les persiguen y no tienen más remedio que refugiarse en el cuartel de la guardia civil. Ahí es donde el hijo *non nato* de Tom y Evelyn se une a ese "juego" matando desde dentro a su propia madre.

A la mañana siguiente, Tom intenta huir defendiéndose de los ataques de los niños, pero en su intento por sobrevivir, los guardacostas le disparan pensando que es él quien los está atacando.

Estos policías desembarcan para comprobar qué ha pasado y los niños aprovechan para asesinarles y robar el barco para seguir "jugando" en la península...

## 7. 4. Desglose Narrativo

**[UNIDAD DE ANÁLISIS 1]** La película comienza en negro, con la voz de un niño tarareando una nana y risas de niños en *off*. Sobre la foto de un niño aparece el título del filme y los nombres de los protagonistas. Los créditos van apareciendo de manera alterna con imágenes de varios documentales muestran el campo de concentración de Auschwitz, la Guerra entre India y Pakistán, la Guerra de Corea, la Guerra de Indochina y la Guerra Civil en Nigeria, centrándose en las nefastas consecuencias en los niños como principales víctimas inocentes.

**[UNIDAD DE ANÁLISIS 2]** El filme muestra ahora una playa llena de gente, más adelante se sabrá que se trata de una playa española. Un niño pequeño descubre el cadáver de una mujer flotando en la playa. Mediante un corte se muestra una ambulancia acudiendo al lugar y llevándose el cadáver rodeados de un tropel de gente curiosa. Los médicos de la ambulancia identifican heridas de cuchillos en el cuerpo pero son incapaces de determinar la causa de la muerte.

**[UNIDAD DE ANÁLISIS 3]** En el camino se cruzan con el autobús en el que viajan Tom (Lewis Fiander) y Evelyn (Prunella Ransome), un matrimonio británico que se encuentra de vacaciones. A partir de ahora la historia continuará con ellos llegando a Benavís, en donde hay fiestas patronales. El jolgorio se mezcla con las dificultades de ellos para moverse entre el gentío, Tom por cargar con todas las maletas y Evelyn por estar embarazada (aunque no se muestra el embarazo hasta bien pasado el minuto 11 de metraje). No hay alojamiento disponible debido a las fiestas y tienen que recorrer de nuevo todo el pueblo para acudir a una casa particular que el recepcionista del hotel les ha recomendado. En el camino un grupo de niños juegan con una piñata y es en ese momento cuando Evelyn echa de menos a sus hijos (el espectador es informado de la existencia de esos hijos). Durante todo el recorrido es Tom el que explica a Evelyn todas las costumbres y quien le traduce. Ya de noche llegan a la casa particular que les habían recomendado. Aunque Tom habla un poco y entiende castellano tiene un pequeño lapsus y habla a la dueña de la casa en inglés, pero enseguida rectifica cuando le explica que su idea es viajar a la isla Almanzora y que sólo se quedarán a dormir esa noche.

**[UNIDAD DE ANÁLISIS 4]** Tom y Evelyn se encuentran en la oficina de turismo en donde les están explicando cómo llegar a la isla Almanzora, la cual aún ha conseguido escapar de las garras del turismo y resulta un lugar acogedor. La isla es un lugar aislado a la que se llega tras cuatro horas de navegación. El encargado de la información de turismo se preocupa por la salud de Evelyn ya que en la isla no hay médico, dado su avanzado estado de gestación, pero Tom le responde que él es biólogo y que se puede hacer cargo de la situación. Evelyn, fotógrafa aficionada, se queda sin película y acuden a una tienda a comprar más. Ahí Evelyn se queda mirando fijamente el noticiario de la televisión que informan sobre el final de la Guerra de Vietnam y el dependiente, de manera apenada, lanza un soliloquio sobre los niños como mayores víctimas en los conflictos bélicos. Evelyn no ha entendido la reflexión del hombre, pero Tom, intentando protegerla del lado más cruel del ser humano, no se lo traduce. Evelyn decide darse un baño en la playa mientras Tom espera en la orilla y le fotografía, una señal de alarma empieza a sonar, toda la gente corre en una misma dirección pero el matrimonio no sabe qué ocurre.

**[UNIDAD DE ANÁLISIS 5]** Los fuegos artificiales continúan de noche, parece que la fiesta nunca termina. Tom y Evelyn asisten entusiasmados al espectáculo pirotécnico mientras se besan y pasean por las calles, aparentemente son una pareja feliz de vacaciones. En todos los bares hay extranjeros, y eso genera jocosos comentarios cómplices entre la pareja. Todo está demasiado lleno de gente y Tom se queda pensativo, Evelyn le pregunta qué le ocurre y Tom le responde que nada. La mujer no se queda tranquila con la respuesta y ya en la habitación vuelve a repetir la pregunta. Tom le confiesa que se ha quedado pensativo con el comentario del dependiente de la tienda de fotos acerca de los niños y las guerras. Esa conversación le da pie para una profunda reflexión acerca del mundo cruel en el que se encuentran los niños cuando van creciendo. En medio del diálogo se descubre que Tom quiso interrumpir el embarazo de Evelyn, ya eran padres de otros dos niños, a juzgar por los silencios y las miradas al suelo ese momento supuso una brecha en su relación que ahora parecen tener superada. Se dan las buenas noches y se acuestan, a pesar del ruido que hay fuera, por la fiesta. La cámara muestra al espectador una noticia del periódico en la que se cuenta que dos cadáveres han aparecido en la costa.

**[UNIDAD DE ANÁLISIS 6]** Al día siguiente el matrimonio se dispone a alquilar una embarcación para llegar a la isla Almanzora. Tal y como les explicó el encargado de la oficina de turismo, se tarda alrededor de cuatro horas en alcanzar la isla. Evelyn parece siempre mucho más contenta, risueña y pizpireta que Tom (intentando hablar castellano, sonriendo todo el rato, jugueteando con el agua, viendo siempre el lado positivo de todo).

**[UNIDAD DE ANÁLISIS 7]** El primer plano de un muchacho pescando marca el cambio de acción. Tom y Evelyn por fin llegan a la isla y son ayudados por un grupo de niños. Cuando Tom intenta relacionarse con el muchacho que pesca, sólo obtiene silencio y una violenta mirada de odio que provoca en el hombre cierto estremecimiento, sobre todo cuando, de un manotazo, el muchacho impide que Tom abra la cesta en donde guarda el cebo para pescar. La pareja camina por las calles de la isla haciendo notar el silencio que reina en ella. Pronto empiezan a sentir que algo no va bien, no parece haber nadie por las calles y el helado del puesto ambulante se encuentra totalmente derretido, por lo que se deduce que lleva tiempo abandonado. Tampoco hay nadie en el bar. Tom deja a Evelyn dentro mientras él intenta conseguir algo de comida o bebida en el supermercado. De forma paralela se van a ir mostrando las vivencias de cada uno en los momentos que están separados. En su camino, a Tom le llama la atención que en una de las casas la ventana se cierra bruscamente a su paso. Al entrar en la casa no encuentra a nadie, lo que comienza a resultarle extraño (la música apoya ese suspense) y decide continuar su camino. Al salir se escuchan en *off* las risas de unos niños. Mientras tanto, en el bar Evelyn recibe la silenciosa visita de una muchacha, Lourdes, que toca de manera rara su vientre (mientras un sonido misterioso acompaña el gesto) y huye sin decir nada más. Una llamada de teléfono interrumpe la paz del bar, Evelyn descuelga sin obtener respuesta del otro lado. Tom encuentra el supermercado, también vacío, y decide coger aquello que le hace falta, sin darse cuenta de que el cadáver de una persona yace en uno de los pasillos. Él vuelve al bar con algunas provisiones, sin haber encontrado a nadie y Evelyn le cuenta el misterioso encuentro con la niña. El hombre ve a través de la puerta del bar al mismo muchacho que antes estaba pescando y decide seguirle, pero el muchacho parece que desaparece en las calles completamente desiertas de Almanzora. Mientras la pareja se dispone a comer suena, de nuevo el teléfono, esta vez es Tom quien descuelga escuchando una voz de mujer al otro lado, hablando en un idioma que no es ni castellano ni inglés, a Tom le suena a holandés, alemán o sueco. El teléfono suena por tercera vez, es la misma voz, y se vuelve a cortar.

**[UNIDAD DE ANÁLISIS 8]** La pareja camina por las despobladas calles mientras Evelyn le pregunta a Tom acerca de la población y sus costumbres (Tom sospecha que los habitantes pueden estar al otro lado de la isla, en una romería). Por fin llegan a la pensión (Fonda "La Estrella") y, al igual que el resto de la isla, se encuentra vacía. En la recepción encuentran el pasaporte de una mujer holandesa que quizás sea la persona que les ha llamado por teléfono al bar. Tom decide subir a investigar las habitaciones cuyas llaves no se encuentran en la recepción, la habitación que revisa está vacía. Tom vuelve a la recepción y Evelyn le señala el lugar de la calle en donde ha visto cruzar a un anciano. Una niña se acerca a donde se supone que se encuentra el anciano, toma su bastón y empieza a pegarle con él, aunque el espectador no puede verlo debido a que el anciano se encuentra tras una pared. Tom corre para detener a la niña, la cual no dejará de reírse mientras él pregunta por qué está haciendo eso para, posteriormente, salir huyendo del lugar. Él decide tomar al anciano (no está claro si está muerto o herido de gravedad) en brazos y llevarlo a algún otro lugar que no sea la calle. Encuentra una casa abierta y en el patio deja tendido el cuerpo; ya queda claro que está muerto. Al escuchar risas de niños vuelve y comprueba que con el cuerpo del anciano están jugando a una macabra piñata humana.

**[UNIDAD DE ANÁLISIS 9]** Cuando Tom vuelve, bastante nervioso, Evelyn le hace demasiadas preguntas a las que no responde con la verdad hasta que su esposa verbaliza lo que llevan tiempo pensando *"hay algo raro en esta isla"* y que deben irse. En medio de la discusión el teléfono vuelve a sonar y Tom sube de nuevo a las habitaciones para registrarlas, encontrando dos cadáveres en la que le quedaba por revisar. Mientras inspecciona el resto de la fonda encuentran a un hombre muy nervioso (Antonio Iranzo), herido, que les amenaza con una botella rota, hasta que Evelyn toca su hombro y consigue calmarle.

**[UNIDAD DE ANÁLISIS 10]** Evelyn está recostada y Tom le acerca un vaso de agua y una pastilla para que descanse. Tras cuidar de su esposa se acerca a hablar con el hombre para intentar averiguar qué ha ocurrido en la isla. El hombre rompe a llorar, tiembla mientras coge el vaso de licor que le ofrece Tom. Finalmente comienza a relatar lo ocurrido: la noche anterior, sobre las 23:30h comenzaron las risas de todos los niños de la isla y, como si jugaran, comenzaron a asesinar a todos los adultos que se encontraban a su paso, el hombre cuenta su impotencia ante la situación ya que... *"¿quién puede matar a un niño?"*... El teléfono vuelve a sonar, aparece en pantalla la mujer, que cada vez está más nerviosa, se

encuentra en una especie de central telefónica (a juzgar por el aparato propio de las telefonistas) desde la que intenta pedir ayuda (*"Bitte"*: por favor; *"Hilfe"*: ayuda), sin embargo los muchachos consiguen forzar la puerta y entrar en la cabina. Tom decide salir en su ayuda pero al llegar a la Casa de Correos, en donde está la centralita, sólo encuentra desperfectos a su paso. Las campanas de la iglesia suenan, llamando la atención de Tom, que se acerca por si hubiera algún adulto allí. Al llegar descubre otra escena dantesca, los niños juegan alrededor de un cadáver de una mujer que parece ser holandesa, a la que están desnudando. Ninguno de los niños que se encuentran en la iglesia le ataca y vuelve a la fonda para intentar convencer al hombre de que tienen que intentar salir de esa isla. En ese momento la hija del hombre entra en la fonda, llorando, y el hombre no puede evitar, entre lágrimas, ir con ella de la mano caminando, inevitablemente, hacia una muerte segura de la que es consciente. Tom y Evelyn son testigos de la brutal muerte del hombre (aunque la cámara no lo muestra) seguida del jolgorio de los niños.

**[UNIDAD DE ANÁLISIS 11]** Tom le propone a Evelyn correr, a pesar de su estado, lo más rápido que pueda para intentar huir, tienen aún dos hijos a quienes no pueden dejar solos en este mundo. Inevitablemente Evelyn cae al suelo, exhausta, pero Tom intenta que siga. Al llegar a la plaza del pueblo un enorme grupo de niños armados con palos, cuchillos, utensilios de labranza... les aguardan, pero ellos intentan alcanzar un coche que allí se encuentra. Tom saca el cadáver de un hombre y consigue arrancarlo, no sin varios intentos, huyendo de la violenta horda infantil que va tras ellos.

**[UNIDAD DE ANÁLISIS 12]** La pareja llega a una casa de pescadores en donde hay niños, tras un instante de duda comprueban que una mujer adulta vive allí, con lo que deciden acercarse. La mujer atiende a Evelyn, que comienza a vomitar por el sobreesfuerzo. Mientras los adultos están dentro de la casa dos de los muchachos del pueblo han conseguido llegar a esa parte de la isla. Mediante contacto visual directo parece que los cuatro hijos del pescador, que no estaban, por decirlo de alguna manera, "infectados", ahora ya lo están y empiezan a comportarse con la misma agresividad que el resto. Tom y Evelyn consiguen escapar de la casa, dejando a la mujer del pescador y a su madre anciana en manos del cruel destino que les espera, ante la fija mirada de los niños.

**[UNIDAD DE ANÁLISIS 13]** Tom le dice a Evelyn que van a tener que arriesgarse a alcanzar el bote y para poder salir de esa isla, cueste lo que cueste. Se les hace de noche y tienen que encerrarse en la comisaría para huir de la iracunda turba que les persigue. Los niños fuerzan la puerta de entrada pero la pareja ha conseguido guarecerse en una de las celdas, intentando evitar el feroz ataque. En medio del acoso sucede una escena terrible: un niño se les acerca por la ventana, pistola en mano, con la intención de dispararles, Tom reacciona rápidamente y con una metralleta dispara al niño. En un primer momento parece que al perder a uno de los suyos se acobardan y se retiran.

**[UNIDAD DE ANÁLISIS 14]** Evelyn comienza a llorar y Tom cree que es su forma de desahogar la tensión sufrida, sin embargo ella empieza a proferir gritos de dolor y a sangrar y ambos se dan cuenta de que el bebé no nacido está matándole porque al tocarle el vientre una de las niñas le ha convertido en uno de ellos.

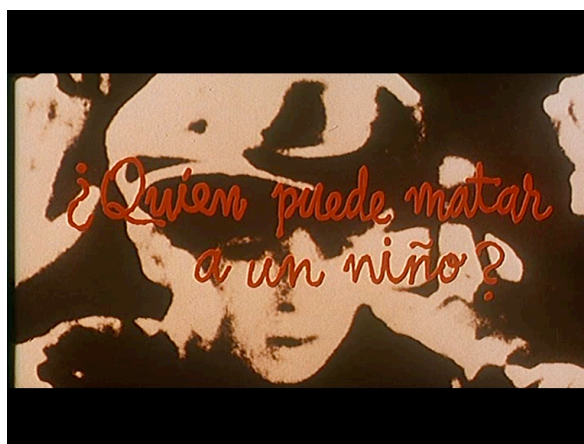
**[UNIDAD DE ANÁLISIS 15]** Evelyn ha muerto y Tom ha pasado la noche encerrado en la celda. Al amanecer decide salir de allí, despidiéndose del cadáver de su mujer. Las calles parecen estar de nuevo vacías. Tom camina cabizbajo cuando se encuentra con todos los niños del pueblo de frente. Una mirada tierna del protagonista por un momento parece decir al espectador que se ha rendido ante el falso candor infantil, sin embargo empuña la metralleta y comienza a disparar sin piedad a los niños, corriendo para alcanzar un bote en el que poder escapar. Los niños le alcanzan y él comienza a pegarles con el remo. En medio de la lucha un barco de los guardacostas se acerca. Tom intenta advertirles que los violentos son los niños pero, evidentemente, los guardias disparan al adulto al creer que es él quien está atacando a los niños. La guardia civil baja del barco para intentar averiguar qué ha ocurrido. Durante un instante los niños disimulan hasta que uno de ellos dispara al policía, el cual es testigo, antes de morir, de que los niños están descargando todas sus armas del barco.

**[UNIDAD DE ANÁLISIS 16]** En esta última secuencia, casi en forma de epílogo, se ve cómo un grupo de muchachos, no todos porque si no, según sus palabras *"llamarían demasiado la atención"*, toma el barco para viajar al continente y enseñar, de manera progresiva, al resto de niños su nuevo "juego".

## 7. 5. Tratamiento audiovisual

### [UNIDAD DE ANÁLISIS 1]

Sobre la pantalla en negro se escucha, en *off*, la voz de un niño o de una niña tarareando una canción que recuerda a una especie de nana que se torna en risas (un sonido que se repetirá durante toda la película cambiando completamente su sentido: de ser un elemento positivo que tiene que ver con la infancia y niños jugando a ser un sonido que el espectador acabe asociando con el horror; Ibáñez Serrador jugará constantemente con la forma y el fondo en este filme). Mediante un fundido aparece, en primer plano, el rostro de un niño, y sobre éste el título de la película, *¿QUIÉN PUEDE MATAR A UN NIÑO?*.



Resulta completamente acertado el título, planteando al espectador una pregunta retórica y directa, involucrándole de lleno en un dilema moral que le hará formar parte de la trama y establecer un mayor nivel de empatía con los protagonistas.

Se sobreimpresionan los nombres de la pareja protagonista. Lo que en un principio parece una fotografía en color sepia de un niño se convierte en una imagen que forma parte de un documental en blanco y negro sobre los horrores de los campos de concentración nazis. Se trata de imágenes de archivo rodadas por las SS (*Schutzstaffel*, la guardia personal de Adolf Hitler), tal y como explica la locución, en inglés, que relata el documental. Poco a poco se va centrando en los niños como las víctimas más desprotegidas de estas torturas. El documental



muestra las imágenes más crudas de Auschwitz (fosas comunes de cuerpos esqueléticos, experimentos con adultos y niños, personas desnutridas...).

El mismo recurso que ha utilizado para pasar de la imagen fija al documental lo utiliza ahora para hacer lo contrario: pasar del documental a una imagen fija, superponiendo más nombres del reparto. En la banda de sonido se vuelve a escuchar la voz infantil tarareando una nana que termina en risas.



Mediante un fundido encadenado se muestra otra imagen estática de un niño en posición fetal, en el suelo, llorando, sirviendo de contrapunto a las risas que se superponen en la banda de sonido. La imagen fija se transforma en otras imágenes de otro documental, esta vez sobre la guerra civil entre India y Pakistán. Se repite la misma estructura (alternancia de imágenes fijas sobre las que se superponen los rótulos de los créditos con imágenes de diferentes documentales) añadiendo imágenes de la guerra de Corea, la de Indochina y la guerra civil de Nigeria.

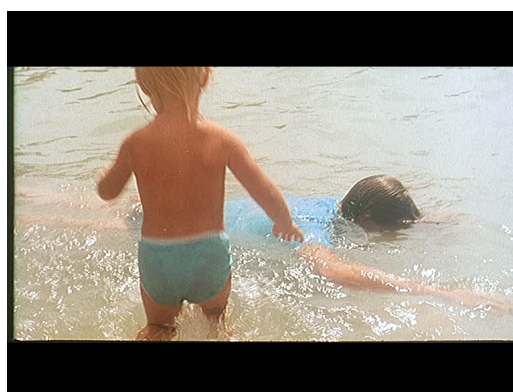
La idea que lanzan todos estos documentales es que las víctimas inocentes de todos estos conflictos causados por los adultos son los niños. Una idea que enlazará con el final de la película. El relato en el que se basa la historia no incluye ninguna explicación sobre el por qué los niños empiezan a atacar. Dicha razón tampoco aparece de manera explícita en el metraje del filme, sin embargo Chicho añade estos minutos como introducción de tal manera que ayuden y guíen al espectador a sacar una conclusión al final de la historia.

En los títulos de crédito se puede comprobar que, de nuevo, esta segunda película de Chicho también es completamente española, como de hecho demuestra la documentación consultada.

## [UNIDAD DE ANÁLISIS 2]

Las voces infantiles tarareando la nana sirven para enlazar las imágenes del documental con imágenes reales de una playa bastante concurrida. De la fotografía fija en color sepia se pasa, de forma gradual, a las imágenes de la playa, en color; se trata de imágenes actuales (la película está rodada en los años setenta y las imágenes, a juzgar por las ropas, pertenecen a esa época). La cámara muestra imágenes de familias, de niños, de bebés, ancianos..., recalcando la sensación de que la playa está abarrotada de gente, resulta hasta agobiante. Esta idea servirá para que el espectador, al igual que los dos protagonistas, sienta la necesidad de huir a un sitio más tranquilo, en teoría a la isla Almanzora.

La cámara se centra en un niño (de alrededor de dos años) rubio que entra en el agua con expresión de estar disfrutando. Al llegar a un lugar determinado la cámara muestra otro punto de vista, ahora se sitúa tras la espalda del niño, dejando ver que ha encontrado un cuerpo flotando en el agua. La cámara entonces deja ver que se trata de una mujer, aparentemente, inconsciente. Un primer plano del niño muestra su cara de incomprensión ante el hallazgo. Aún es muy pequeño para entender la muerte aunque sabe que algo no va bien.



Mediante un corte directo se pasa a un plano detalle de la luz intermitente de un vehículo de emergencias, también se escucha la bocina de aviso. La cámara muestra el coche completo y en él se puede leer el rótulo de la puerta: POLICÍA MUNICIPAL. BENAÍÍS. De esa manera se sabe que quienes acuden a la playa (lugar del macabro descubrimiento) es la policía y también permite la localización del filme, se trata de una localidad española llamada Benavís<sup>258</sup>.

Unos enfermeros se llevan el cuerpo en una camilla. Va completamente tapado y con uno de sus brazos colgando de la camilla por lo que ya se intuye que la mujer está muerta. El descubrimiento ha causado sensación y que se arremoline el gentío curioso, ávido de macabras noticias.



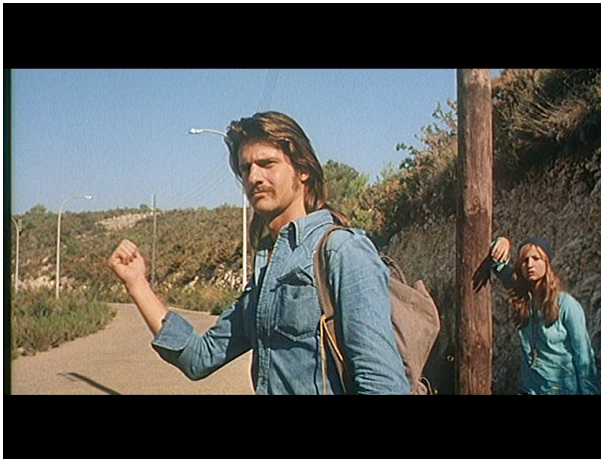
El cuerpo es introducido dentro de una ambulancia de la CRUZ ROJA ESPAÑOLA, tal y como se lee en el rótulo del vehículo, de esta forma queda claro que la película se sitúa en España. Se ha producido, por tanto, un avance a la hora de localizar los filmes fantástico-terroríficos, ya no es necesario que la acción transcurra fuera de las fronteras españolas para esquivar a una censura que ya daba sus últimos coletazos y, además, la fama de Chicho era tal que no necesitaba que la película pareciese foránea para venderla de una forma más fácil. También se puede realizar otra interpretación, la idea final es causar en el espectador una sensación de escalofrío ante lo que puede llegar a suceder y, sin duda, el espectador español se sentiría mucho más identificado situando la acción en su propio país. En cualquier caso Chicho, una vez más, decidió distinguirse del resto de cineastas del género en España situando la acción abiertamente en España.

---

<sup>258</sup> Benavís es el nombre una ciudad que no existe en España. Existe un Benahavís (Málaga) en la que quizás se inspiró Chicho para escoger el nombre. De igual forma la isla Almanzora tampoco existe, aunque sí se puede encontrar un municipio homónimo situado en Almería.

No queda claro si los dos hombres que viajan en la parte de atrás de la ambulancia, junto con el cadáver de la mujer, son enfermeros o médicos. Se encuentran revisando de manera superficial el cadáver, concluyendo que está llena de heridas de algún objeto punzante, como un cuchillo o una navaja. Su cuerpo está lleno de ellas por lo que ambos hombres muestran su repulsa con la frase: *"debe ser un loco el que hizo esto"*.

### [UNIDAD DE ANÁLISIS 3]



El plano siguiente pertenece a una pareja de autoestopistas. El hombre, de pelo largo y bigote, se muestra en primer término, y tras él una chica apoyada en un poste de la luz. El hecho de colocar este plano inmediatamente después de la frase que juzga el asesinato de la chica encontrada en la playa no demuestra sino un gran sentido del

humor negro que tiene el director. De manera inconsciente la respuesta a esa afirmación de los enfermeros la encuentra el espectador en ese hombre con aspecto de *hippy* extranjero, jugando con los prejuicios preexistentes.

Sin embargo este plano no es sino un punto y aparte que sirve para cambiar de secuencia y de punto de vista de la historia. Las ambulancias pasan al lado de los autoestopistas cruzándose en la carretera con el autobús que lleva a los verdaderos protagonistas de la historia: Tom y Evelyn, un matrimonio británico que se encuentra de vacaciones. Un hábil recurso que vuelve a demostrar el dominio del lenguaje narrativo audiovisual de su director. Durante la mayor parte del metraje el punto de vista que muestre el filme será el de Tom.





Al bajar del autobús unos fuegos artificiales llaman su atención y preguntan a un hombre qué ocurre. El que responde no es otro que Ibáñez Serrador, imitando a Hitchcock en su amor por los cameos dentro de sus películas. El hombre les explica que es fiesta mayor en Benavís.



Tom y Evelyn caminan con dificultad entre el gentío que se arremolina alrededor de los fuegos artificiales. Tom carga con todo el equipaje mientras Evelyn tan sólo lleva su cámara de fotos con la que no deja de tomar imágenes. La cámara mantiene esa estética de documental que se asemeja a las imágenes del inicio de la película, como si quisiera mantener esa estructura narrativa, como si de una disección antropológica del pueblo se tratara. La idea que transmite es la del abarrotamiento y el agobio, acrecentada, sin duda, por la utilización de la cámara en mano, que añade más sensación de mareo a la escena.

La cámara en todo momento se sitúa a la altura de la mirada de los personajes, a modo de plano subjetivo de ellos, y alterna imágenes de la celebración con la reacción que ésta tiene en la pareja británica (que casi siempre es de sobresalto). A Evelyn se le termina el rollo de su cámara y Tom, completamente agobiado (además del gentío, no se ha quitado la chaqueta vaquera que lleva sobre la camisa), propone, primero, buscar un hotel.



Al llegar a la recepción del hotel mediante un plano general se descubre que Evelyn está embarazada. En el plano también se ve a un señor mayor leyendo un periódico, se trata de "The Guardian", un periódico británico, lo que da a entender que ese hotel está lleno de turistas extranjeros.

Tom parece conocer algo el idioma, ya lo demostró, de manera torpe, al preguntar al hombre al bajar del autobús. Ahora pregunta en la recepción del hotel si hay habitaciones libres, pero el encargado les dice que son fechas complicadas y está todo lleno, pero que les da la dirección de una persona que alquila habitaciones. El recepcionista parece estar acostumbrado a los turistas de habla inglesa ya que ha podido expresarse con algunas palabras en inglés. Evelyn, mucho más risueña que Tom, intenta balbucear algunas palabras en castellano.

Una vez fuera del hotel la pareja no tiene más remedio que pasar por entre los fuegos artificiales de nuevo para llegar a la casa donde alquilan las habitaciones, preguntando a la gente. No se escuchan las explicaciones, tan sólo se ven los

gestos indicando las direcciones, debido al alboroto y al ruido de petardos. Los turistas extranjeros viven su agobio particular al resultarles complicado entender entre tal jaleo. En medio de una de las calles encuentran a un grupo de niños jugando con una piñata, tal y como le explica Tom (el cual parece que ya ha viajado por esa zona años atrás). El director utiliza



varios primeros planos de los muchachos en los que se ve sus caras de alegría y satisfacción y cómo se arremolinan todos juntos cuando la piñata es golpeada y cae el premio.

Es en este momento cuando Evelyn revela a Tom que desea que sus hijos estuviesen con ellos, y es también cuando el espectador obtiene la información de que, además del bebé que esperan, tienen más hijos, dos en concreto.

Mediante un corte se pasa a la casa donde alquilan las habitaciones, no se muestra cómo llegan, sino que se ve cómo directamente dejan sus cosas en la habitación, acompañados por la dueña de la casa. Tienen algunas dificultades para entenderse, sobre todo porque Tom, sin darse cuenta, comienza a hablar en su idioma para luego pasar a un torpe castellano, pero finalmente la dueña comprende que se van a quedar una sola noche y que su intención es ir a la isla Almanzora. De nuevo Evelyn muestra su lado más amable intentando pronunciar correctamente el nombre de la isla (ya que Tom hacía la acentuación en la tercera sílaba, convirtiéndola en esdrújula en vez de en grave).

#### **[UNIDAD DE ANÁLISIS 4]**

Un plano detalle de un mapa provoca en cambio de secuencia. Tom y Evelyn están instalados y ahora sólo les queda averiguar cómo llegar a la isla y disfrutar un tiempo de Benavís. El mapa sirve para determinar de manera inequívoca que se encuentran en la provincia de Cataluña. Ibáñez Serrador se ha inventado el nombre del pueblo, a partir de otro andaluz, pero para continuar con la deslocalización de la

trama ahora lo coloca en la provincia de Tarragona. Evidentemente en el plano real de la Costa Dorada ese pueblo no existe, aunque sí mantiene el nombre de los pueblos y ciudades de alrededor, y el nombre de las playas.



El hombre de la oficina de turismo les muestra, sobre el mapa y con la voz en *off*, dónde se encuentra la isla Almanzora. Se trata de un nombre ficticio de nuevo, como los otros lugares, construyendo de este modo una historia a la que se intenta dotar de elementos para que el espectador reconozca como verdaderos de tal manera que lo que en ella ocurre podría suceder en la vida real, pero que, a la vez, sucede en lugares que no existen (situados en un mapa real).

El encargado del turismo les explica que Almanzora está a cuatro horas de navegación y dónde encontrar una embarcación para alquilar, haciendo hincapié en la tranquilidad que van a encontrar allí (con respecto al pueblo). Tom explica al hombre, y de paso al espectador, que estuvo en Almanzora hace doce años y que no se preocupe por el estado de Evelyn que él sabrá ayudarla si necesita algo (Tom en este sentido resulta algo pedante al comparar la carrera de biología con la de medicina, a la par que pretencioso, de tal manera que ayuda a conocer más aún esa personalidad prepotente que encierra el protagonista).

Ibáñez Serrador muestra de nuevo sus dotes de humor negro al filmar a un grupo de niños que utilizan armas de juguete para su diversión. Mediante un corte se pasa de la oficina de turismo a la calle en donde ese grupo de niños pasa al lado de la pareja, corriendo y gritando.



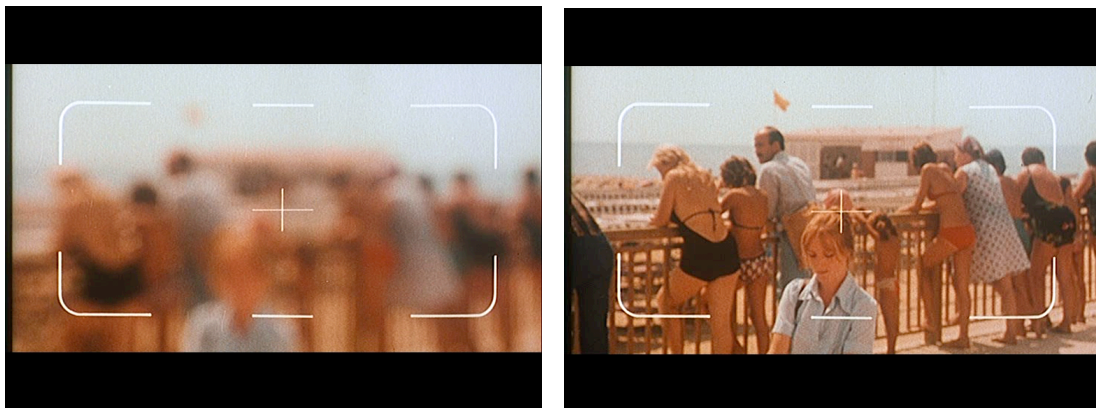


A Evelyn le encanta Benavís pero es Tom el que insiste en alejarse de la ruidosa ciudad para disfrutar de la calma que en su día le ofreció Almanzora, una calma que quizás le recuerde a su soltería. Él intenta limar asperezas, por las diferencias de opinión, por ejemplo, poniendo poses graciosas mientras su esposa le intenta hacer una foto.

En la tienda de fotografía Evelyn se queda mirando las noticias de la televisión, que hablan del final de la guerra de Vietnam a través de un documental que bien podría estar insertado en la introducción inicial de la película, dándole, por tanto, continuidad a esa idea de que las víctimas inocentes de las guerras son los niños y enlazándolo con que en la actualidad sigue sin avanzarse ni cambiar nada en ese sentido: los adultos siguen provocando guerras sin importarles el daño causado a los más vulnerables. Tom baja el volumen de la televisión al ver lo afectada que está su esposa por las imágenes que están viendo, aunque no entienda la locución, hablan por sí solas.



El dependiente va a verbalizar la conclusión que Tom no es capaz de expresar a su esposa. Las palabras de consuelo deberían de provenir de su esposo y sin embargo provienen de un desconocido. Chicho va, de esta manera, dejando pequeñas pistas para que el espectador centre su atención en la relación de pareja que mantienen y en dar protagonismo a los niños, aunque, por el momento, no sea totalmente consciente de lo que le quiere decir. *"El mundo está loco, lo malo que los que siempre pagan el pato son los niños..."*, estas son las palabras, en español, que el dependiente pronuncia y que Evelyn no comprende, ni Tom le traduce, intentando evitar el tema de conversación: los niños; y protegiéndola de la extrema crueldad humana.



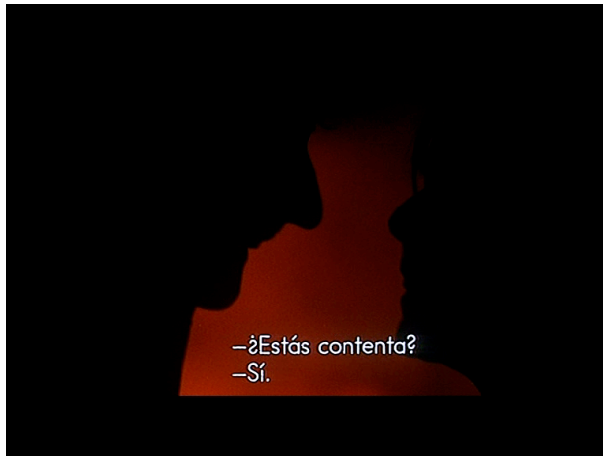
Se muestra un punto de vista subjetivo desde la cámara fotográfica. Está desenfocado en un primer instante. La que está encuadrada es Evelyn y el que sostiene la cámara de fotos es Tom. Quizá a Tom le cueste ver a su mujer de forma nítida y no la conoce tan bien como el cree: al encuadrarle se descubre su rostro cabizbajo y no es hasta que le enfoca cuando lo levanta. Quizás tenga que ver con la reflexión del dependiente, la cual no ha entendido de manera literal pero sí le ha llegado el mensaje último, el de la crueldad con los niños (gracias al poder universal de las imágenes, no hace falta comprender el idioma) o quizás es algo más profundo que tenga que ver con su matrimonio. Se descubrirá más adelante.



En el momento en el que Tom consigue obtener una imagen nítida y ella es consciente de ello, su rostro cambia completamente y comienza a sonreír para él, como si retomara su papel de mujer feliz que disfruta de sus vacaciones junto a su esposo. El rostro de Tom, aunque sonriente, también tiene cierta dosis de amargura. Evelyn se dispone a meter sus pies en el agua, pero Tom no la sigue, continúa mirándola de lejos, con la chaqueta vaquera puesta, manteniendo cierta distancia con su esposa, sin participar de su alegría. De repente comienza a sonar de nuevo la alarma, la banda sonora apoya el momento tenso. Toda la gente acude a un punto de la playa. El espectador deduce qué es lo que puede estar sucediendo, sin embargo los protagonistas no están siendo conscientes.

### **[UNIDAD DE ANÁLISIS 5]**

Es de noche, los fuegos artificiales y el jolgorio continúan en el pueblo, ahora en el cielo. La pareja continúa asustándose del estruendo. En medio del ruido, Tom tiene un primer acercamiento íntimo y emocional a su esposa preguntándole si es feliz, el ruido provoca que tenga que repetir la pregunta, en un tono de voz más alto. Es el primer beso que aparece en la pantalla, y se trata de un beso velado y a contraluz, que apenas se ve, como si no mantuvieran una relación clara, hay algo entre ellos que permanece escondido para el espectador.



Ambos caminan de la mano por las calles de la ciudad. Se encuentran en la zona de bares de copas, que también está lleno, aunque la mayor parte son turistas (como deja patente Tom al responder a la pregunta de su esposa de "*¿dónde están los españoles?*" y él responde, "*en Londres*"). El director vuelve a

utilizar la cámara en mano mientras la banda sonora se conforma de voces, risas, murmullo y diferentes músicas mezcladas procedentes de los distintos bares por los que pasan mientras pasean. Tom propone sentarse, pero Evelyn considera que hay demasiada gente, entonces Tom hace una amarga reflexión "*...y nosotros no mejoramos la situación...*", mientras mira el vientre de su esposa, a lo que ella responde con una sonrisa, como si hubiera querido entender la reflexión de su marido como un chiste. El espectador ya está alerta de que algo ocurre entre ambos personajes y la comunicación entre ellos no fluye como debería de hacerlo en un matrimonio enamorado. Tal y como expresa con este diálogo utilizando el primer plano para remarcar esa conversación íntima entre ambos.



Ya en la habitación Evelyn reitera su pregunta y Tom no puede evitar (antes se encontraban en la calle, pero ahora están bajo techo, en un espacio cerrado, no tiene escapatoria) confesar que pensaba en lo que había dicho el dependiente de la tienda, que el mundo está loco y quienes más sufren por su locura son los niños. La cámara articula un diálogo en plano medio de ellos, Tom hablando de la guerra desatada en varios frentes en Asia, Evelyn intentando ver el lado positivo del



asunto (la guerra está lejos, en Asia), pero Tom tiene una personalidad mucho más negativa (o realista, quizá).



Tom comienza a hablarle a Evelyn de *La dolce vita* (1959, Federico Fellini), de uno de los episodios en los que un hombre casado felizmente, con dos hijos, una noche, sin motivo aparente, les mata y se suicida "*supongo que para salvarles del mundo en el futuro*", termina su reflexión. Es evidente que Tom se siente identificado con el episodio de la película, él era un hombre felizmente casado con dos hijos, ese tercer embarazo supondría que las bases de su mundo perfecto se tambaleen y con ellas las de su matrimonio. La información que le faltaba al *puzzle* la da Evelyn: Tom era partidario de interrumpir el embarazo, y Evelyn utiliza la palabra "matar", con todas las connotaciones negativas que eso conlleva; y, tras su confesión, el espectador entiende la razón del poso de amargura y cierta tensión que existe entre el matrimonio y que se viene percibiendo desde el inicio de la película.



La cámara muestra un plano mucho más cercano de los rostros para mostrar la confesión de ambos personajes. Evelyn echa en cara que Tom quisiera detener el embarazo de su tercer hijo, y Tom sabe que ese enfrentamiento creó una brecha en el matrimonio que va a ser difícil de superar, quizás por eso han decidido irse de vacaciones solos, sin sus dos hijos. Parece que, tras verbalizar uno de sus más hondos conflictos como matrimonio, se encuentran más unidos. Para intentar aliviar la tensión del momento, y aunque Tom confiesa que no se arrepiente de finalmente haber consentido tener el tercer hijo, ella comienza a hacer chistes sobre la nacionalidad del director de *La dolce vita*, yéndose a dormir los dos en una aparente felicidad momentánea.



Tras haber sacado el tema prohibido a la luz parece que Evelyn se relaja y le da a Tom la razón sobre la paz y tranquilidad que van a encontrar en Almanzora, Tom, tras escuchar eso, termina de leer el periódico y decide acostarse.

Antes de terminar la secuencia, y apoyado por la banda sonora de tensión, un primer plano del periódico deja ver el titular de una de las noticias: APARECEN DOS CADÁVERES EN LA COSTA. Por tanto, la alarma que habían escuchado ellos dos mientras estaban en la playa sí que tenía que ver con el segundo cadáver encontrado. De esta forma el director continúa llamando la atención sobre algo, que aún no se sabe qué es.

## [UNIDAD DE ANÁLISIS 6]

Al día siguiente, Tom y Evelyn están alquilando una embarcación al encargado de llevar el correo a la isla, el cual le da ciertas instrucciones básicas para llegar a ella. El hombre ayuda a Evelyn a meterse en la embarcación mientras intenta hacerse entender de una forma muy poco ortodoxa, utilizando los verbos en su forma infinitiva y alzando el tono de voz, sin darse cuenta de que por mucho que utilice el infinitivo Evelyn sólo entiende inglés, aunque hace esfuerzos por hablar y entender el español. Es la primera vez que Tom se quita la chaqueta vaquera, parece que el personaje, una vez que se encuentra en la barca rumbo a su destino ansiado, se ha relajado.

Un plano general muestra la pequeña embarcación rumbo a la isla mientras una banda sonora bucólica acompaña al viaje. Ambos son muy felices, Evelyn incluso alaba el agua cristalina y quiere bañarse, pero sólo puede mojarse un poco, aún así en ningún momento tiene mala cara. Siempre ve el lado positivo de las situaciones.

Esta secuencia es de las más cortas de la película. Supone más bien un punto y a parte en la narración. Ibáñez Serrador muestra al matrimonio en una barca en medio del mar, utilizando plano general, transmitiendo la idea de vulnerabilidad y de insignificancia de los personajes.

La jovial Evelyn encuentra una flor en el mar y Tom le explica cómo la corriente suele arrastrar todo tipo de objetos desde la isla hasta la orilla. Se trata de una sutil pista para que enlace esa información con los cadáveres encontrados en la orilla llevados por la misma corriente que lleva las flores. La mujer hace hincapié en el hecho de que parece que la isla se encuentra vacía, ya que no se puede oír nada desde la embarcación, y ya parecen estar cerca; mientras que, ya bastante alejados de Benavís, aún podría escuchar el ruido.

Los diálogos entre ambos se intercalan con planos generales de la embarcación avanzando por el mar.

## [UNIDAD DE ANÁLISIS 7]

Un fundido encadenado marca el cambio de acción. La embarcación del matrimonio se acerca al puerto. Un primer plano del rostro de un niño pescando será el primero que el director muestre de un personaje de la isla. La cara del niño no es precisamente amigable.



En un plano general se ve cómo dos muchachos se lanzan nadando para ayudar a los turistas a desembarcar y luego siguen jugando. El niño que se ha mostrado en primer lugar sigue con la mirada aviesa los pasos de la pareja. Tom parece notar la mirada, se da la vuelta para intentar entablar una cordial conversación con él. En inglés, le pregunta qué está pescando, pero el muchacho no le responde; en un principio se puede pensar que la razón es la incompreensión lingüística pero enseguida el espectador se da cuenta de que otra cosa extraña sucede. Uno de los primeros elementos discordantes sucede en el momento en que Tom le pregunta por el cebo y a la vez intenta abrir la cesta del chico para mirar. De forma muy violenta el niño cierra de un manotazo su cesta, evitando que Tom pueda mirar dentro de ella y manteniendo una mirada amenazante.





La intervención de Evelyn, apelando al calor, evita que Tom vaya más allá con el muchacho, retirándose para seguir su camino, aunque bastante suspicaz con el extraño comportamiento del pequeño.



La pareja comienza a caminar y a darse cuenta de que las calles están vacías. Al principio parece hacerles gracia este hecho, e incluso servirles de alivio, teniendo en cuenta lo ruidoso que era Benavís.

Ibáñez Serrador ha tenido la habilidad de crear ese contraste mostrando un Benavís festivo, abarrotado y agobiante seguido de una isla en la que apenas hay nadie. Para ello la cámara, mientras recorren las despejadas calles de Almanzora, les sigue en suaves panorámicas.

Un plano cenital muestra el paseo de ambos por las solitarias y sofocantes calles de Almanzora. Cuando llegan a la plaza mayor una panorámica, a modo de plano subjetivo de la mirada de ambos, muestra un lugar completamente solitario, lo cual resulta extraño para ser, en teoría, el lugar más concurrido de un pueblo. Incluso el carro de los helados está abandonado. Tom intenta, sin éxito, que alguien responda a su llamada, entrando incluso en una de las casas, así que deciden servirse ellos mismos comprobando que el helado está derretido, lo cual quiere decir que ese carro lleva abandonado como poco varias horas al sol. A la vista de lo sucedido deciden continuar su camino.

Llegan al bar y también se encuentra vacío. La televisión está emitiendo ruido blanco y al fondo se escucha un sonido agudo, mecánico y repetitivo se escucha de fondo sin que se sepa su origen. Comprueban que hay tazas en las mesas, y copas a medio tomar, lo que le hace pensar a Evelyn que las personas que allí se encontraban se han debido de ir con bastante prisa y que el bar lleva abandonado bastante rato puesto que el asador (de donde procede ese molesto ruido) parece llevar girando bastante tiempo (a juzgar por el pollo completamente quemado). Deciden, de nuevo, servirse a sí mismos, pero sólo encuentran bebida (fría, eso sí) por lo que él sale fuera a buscar comida ya que recuerda que hace doce años había

una pequeña tienda cerca. Evelyn decide quedarse a esperarle, hace demasiado calor para ella y Tom ni siquiera insiste, así que se va solo.

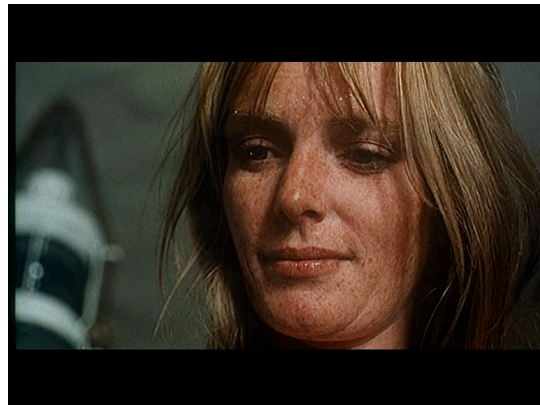
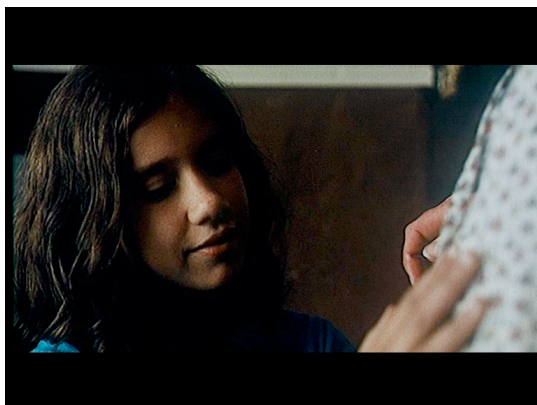


En su camino descubre que la persiana de una de las casas se ha cerrado bruscamente y su curiosidad le obliga a llamar a la puerta en busca de respuestas. Nadie le responde, así que decide entrar por su cuenta, revisando cada estancia, comprobando que está vacía. Cuando Tom sale de la casa, la cámara permanece un instante dentro para mostrar cómo se mueve la puerta del armario (alguien hay allí escondido) y escuchar, en *off*, lo que parecen risas infantiles, utilizando la suave banda sonora para matizar la acción.

El director inicia un montaje en paralelo de las situaciones de ambos personajes. Muestra a Evelyn en el bar, sola, siendo visitada por una niña. En principio nota una presencia amenazante y se asusta, pero al comprobar que es tan sólo es una niña respira tranquila, invitándole a que se acerque. La niña no para de sonreír. Evelyn intenta, sin éxito, comunicarse con ella pero le hace preguntas en inglés que la niña no entiende hasta que consigue decirle "...*tu nombre...*" y la niña le responde "*Lourdes*", siendo esa la única palabra que diga. La banda sonora que se escucha recuerda mucho a un carrusel, aunque con ciertos tintes macabros y circenses. La niña está rodada en plano contrapicado, remarcando su superioridad, correspondiente al punto de la mujer, que se encuentra sentada y su contraplano lógico es un picado.



La niña se da cuenta de que la mujer está embarazada y se inclina ante ella tocándole la tripa con fruición, mientras sonrío. A la banda sonora musical se le añade un sonido que recuerda a una especie de zumbido y a los latidos de un corazón. La cámara muestra un primer plano de la niña mientras ha acercado su oído a la tripa de la mujer, que ahora la mira desde un plano contrapicado, no sin cierta preocupación inicial, aunque luego sonrío. Ibáñez Serrador vuelve a jugar con el contenido y el continente, con la vuelta de tuerca del sentido: parece una acción llena de inocencia.

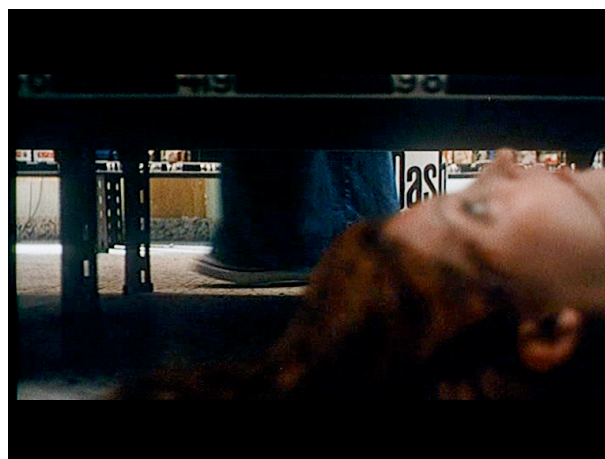


Tom continúa su paseo, por fin encuentra la tienda, vemos cómo entra.

La cámara muestra de nuevo el bar, la niña continúa acariciando la tripa de Evelyn, escuchándose los mismos sonidos y la afirmación de ella hacia la niña “*one day you may have a baby*” (tal vez algún día tu tengas uno); por fin se levanta y, sin mediar palabra, se va, ante la insistencia de la mujer de que no lo haga. Un plano general muestra a Lourdes caminando por las calles de Almanzora, alejándose del bar, el contraplano es un plano medio del rostro triste de la mujer, frustrada por quedarse de nuevo sola. El sonido del asador de pollo sigue girando, Evelyn decide comprobar todos los interruptores hasta que por fin lo encuentra, lo apaga y puede respirar aliviada.

Cuando consigue que todo quede en silencio, el teléfono comienza a sonar. Debido al contraste entre el silencio recién generado y el sonido del teléfono es inevitable la sorpresa en el espectador, e incluso algún que otro sobresalto. El sonido del teléfono resulta muy irritante y, tras comprobar que no hay nadie que vaya a descolgarlo, lo hace ella, sin obtener ninguna respuesta al otro lado.

Tom se encuentra en el supermercado cogiendo todos aquellos alimentos no perecederos que pueda encontrar. Incluso tiene tiempo para coger un sombrero de paja para su esposa, que se quejaba del calor existente en la isla, y una muñeca típica de la zona. Mientras camina por los pasillos de la tienda el ruido de moscas comienza su aparición para el espectador. La cámara en ese momento se sitúa en una insólita posición *a priori*, a través de la parte baja de una de las estanterías de los pasillos, se ven los pies de Tom avanzando. La cámara le sigue mediante un *travelling* lateral que revela la existencia del cadáver de una mujer ensangrentada en el suelo. Es la primera vez que se hace explícito lo que ocurre en la isla, aunque aún no se sabe quién la ha asesinado.



Tom parece volver sobre sus pasos. Sin embargo, al cambiar de plano se cambia también de ubicación. Ha vuelto al bar, donde le espera su mujer, la cual le pregunta si ha visto a alguien y hace notar que no es normal la ausencia de gente en la isla. Tom lo intenta justificar contándole que es posible que estén celebrando alguna romería fuera del pueblo, pero, sin duda, cierta inquietud se descubre en su tono de voz. Evelyn le confiesa la visita de la niña y Tom empieza a sacar las cosas que ha “comprado” de la tienda, incluida la muñeca para “Rosie”, se intuye que es el nombre de su hija. Tom había vuelto sobre sus pasos para cogerle la muñeca a su hija, no para descubrir el cadáver.

Ambos personajes sienten que ocurre algo raro, aunque Tom intente por todos los medios normalizar la situación comiendo y proponiendo buscar la pensión para dormir. El muchacho que estaba pescando pasa por delante del bar, se le ve a través de una especie de plano subjetivo de la pareja, puesto que la cortina del bar (cortina típica de los pueblos para evitar que entren las moscas) no permite verlo de forma nítida. El muchacho se para frente a la puerta, desafiante, y Tom sale a buscarle.



En el plano del muchacho aparece un vehículo que más adelante tendrá una gran importancia. Dicho vehículo ya aparecía situado en la panorámica de la plaza mayor de Almanzora.

Tom intenta convencer al chico de que se acerque, incluso se lo dice en español, pero el niño hace caso omiso y sin dejar de mirarle se aleja. El hombre sale corriendo tras él pero lo pierde entre las callejuelas desiertas, por lo que decide volver con su mujer. Comienza a prepararle a su esposa la improvisada



comida enlatada (sardinas, salchichas, pan de molde...) intentando darle un toque de humor que distienda la escena imitando a un *maître* francés. La escena es interrumpida por el sonido del teléfono, del cual se muestra un plano detalle. Tom se queda mirando con cara de preocupación, sabe que algo no va bien, por eso intenta entretener a su esposa, para que no se de cuenta (como cuando posó para ella de forma graciosa, el humor es la válvula de escape de Tom para sobrellevar la tensión con su esposa). El hombre responde, parece que hay alguien al otro lado ya que insiste en que *"I don't understand you"* (no te entiendo). El contraplano muestra el plano detalle de una voz femenina susurrando una serie de palabras en alemán u holandés.



La desesperación de Tom aumenta al ser incapaz de entender a la mujer y el teléfono se corta. Tras una breve conversación con su esposa acerca de la ausencia de línea telefónica con el exterior pero que quizá sí haya una línea local, el teléfono vuelve a sonar, es la misma mujer repitiendo *"...kommen sie zu..."* (ellos vienen) y se corta otra vez.

### **[UNIDAD DE ANÁLISIS 8]**

El matrimonio pasea mientras Evelyn pregunta a Tom por la población existente en Almanzora y sobre qué tipo de fiestas extrañas dejan un pueblo vacío durante horas. Están caminando por una de las calles y se sucede un sutil juego de miradas que provoca la sospecha en Evelyn de que hay algo que Tom está ocultándole.



Tom se queda mirando la ventana en donde había notado movimiento, intentando descifrar qué está ocurriendo en esa isla, pero no quiere comunicar sus sospechas a Evelyn, pretendiendo protegerla constantemente. Sin embargo Evelyn pregunta "*What you looking at?*" (¿qué miras?) pero la respuesta de Tom, "*nothing*" (nada) no le satisface en absoluto. Es la misma estructura de diálogo que el momento en el que están caminando por Benavís y Tom está pensativo. Evelyn le conoce demasiado.

Los dos personajes caminan sin rumbo fijo por las calles sin asfaltar y deshabitadas de Almanzora. Parece que el hombre está mucho más ensimismado en sus pensamientos y que Evelyn está mucho más lúcida. Esto se muestra siendo ella la que encuentra la pensión que están buscando. La acción se muestra en un plano general, Tom camina dejando tras de sí el cartel con el nombre del alojamiento.



La cámara se encuentra algo adelantada a los personajes y un poco contrapicada para poder ver el cartel del edificio. Mediante un corte se muestra la cámara esperando dentro para tomar el plano de su entrada y seguirles, mediante un *travelling*, en un plano secuencia. Utilizan el llamador del mostrador pero, al igual que en el resto del pueblo, nadie aparece. Las diferencias de opinión empiezan a ser notables. Evelyn no se encuentra cómoda en el pueblo, pero Tom insiste en quedarse, considera que alguien aparecerá. Ella decide sentarse en una de las sillas del patio.

Mediante corte se muestra el contraplano de ella, Tom se encuentra rebuscando entre los papeles de la recepción, intentando averiguar algo. La planificación empieza a articularse mediante planos más cortos en el momento en el que él descubre que hay más turistas en la isla, aumentando el ritmo. Encuentra el pasaporte de una mujer holandesa, Evelyn le recuerda que quizás haya sido ella la que llamaba por teléfono. La reflexión de su esposa, que puede ser acertada, hace que Tom suba a las habitaciones a intentar recabar información. Lo que ha dicho Evelyn parece bastante lógico.

La cámara acompaña al hombre en su búsqueda por las habitaciones. El edificio está bastante oscuro con respecto a la luz que acompaña a los exteriores. Tom comprueba que en la habitación 6, de la que faltaba la llave en la recepción, no hay nadie. Encuentra la estancia revuelta y empieza a ordenar algo y a registrar las ropas.

De forma paralela se muestra a Evelyn masajeándose las sienes, como si tuviera dolor de cabeza. Destaca en la acción de registro de las habitaciones la utilización del silencio como elemento narrativo. No se escucha ni banda sonora ni ningún otro ruido, salvo el que hace Tom al moverse por la habitación, provocando un incremento en la tensión que tiene su punto culminante en el momento en que Tom vuelve al patio y comprueba que su esposa no está sentada, tal y como él la dejó.

El montaje muestra primero la reacción en el rostro de Tom, de tal manera que el espectador se espera lo peor. El contraplano corresponde a un plano general del patio vacío, Evelyn no está pero sus cosas sí. En ese momento la música acompaña la imagen apoyando lo que pudiera estar sintiendo Tom en ese momento.

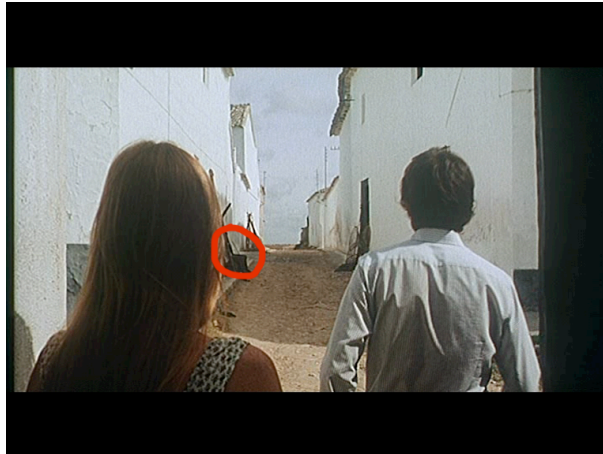




Haciendo gala de la arquetípica “flema británica”, se acerca con aparente calma a la mesa, sin mostrar alteración más allá del rostro desenchajado al mirar desde el marco de la puerta (como muestra el fotograma). Un *travelling* envolvente de la cámara revela la puerta de entrada de la fonda, Tom está de frente a la cámara, dando la espalda a dicha puerta. En el quicio de la misma se encuentra una figura. Como la cámara pasa justo por detrás de una de las sillas ésta impide que se vea con claridad de quién se trata, pero al acabar el movimiento queda claro que se trata de Evelyn, la cual está perfectamente enfocada.



Tom sigue sin darse cuenta de que su esposa está en la puerta principal así que ella le llama para que acuda, ha visto a un anciano cruzar la calle, el hombre no logra distinguir nada, un plano general de la calle muestra que tampoco hay nadie, pero Evelyn insiste en que un anciano acaba de cruzar la calle, se encuentra tras el muro de una de las casa, el cual impide la visión, pero que si se fija puede ver el bastón sobresaliendo de la esquina. Como sigue sin ser capaz de ver nada, Tom decide acercarse.



En un círculo rojo marcamos el lugar en donde se encuentra el anciano. Es difícil de distinguir, por eso Tom, en su lado más incrédulo, siente la necesidad de ir a comprobarlo. La utilización de un plano general de la calle, como si fuera un semi subjetivo de ambos personajes, le sirve a Ibáñez Serrador para mostrar algo inesperado. La pareja vuelve a encontrar otro elemento infantil, esta vez se trata de una niña, corriendo pizpireta.



La cámara se acerca a la niña, que corre como si buscara algo. La música que suena en el momento en que la cámara muestra a la muchacha de forma más cercana es el *leitmotiv* de la película, en versión circo macabro. Tom y Evelyn se quedan mirándole, enternecidos, hasta que, mediante un corte directo, se ve cómo la niña forcejea con el anciano para quitarle el bastón. La cámara no muestra al anciano, que continúa tras el muro. Los rostros de la pareja cambian radicalmente

al ser testigos de la paliza que la niña comienza a propinar al anciano con su propio bastón.

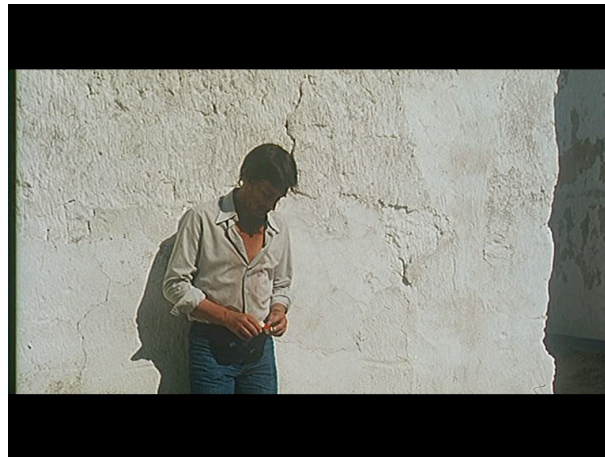


Tom sale corriendo y forcejea con la niña para quitarle el bastón preguntándole a gritos "*¿por qué?*", primero en inglés y luego en castellano, pero no obtiene más que risas. El protagonista masculino, con esa frase, lanza por primera vez la gran pregunta que revolotea a lo largo de todo el filme: por qué los niños comienzan a atacar sin piedad a los adultos, y por qué de esa forma, como si jugaran; no hay signos de arrepentimiento en ellos.

Resulta muy inquietante que mientras Tom pregunta con desesperación por qué ha hecho eso, la niña no pare de reírse y salga corriendo, mostrando mediante un plano general cómo corre por la calle hasta girar la esquina, a pesar de los gritos de Tom para que vuelva.

Un plano en picado muestra al anciano ensangrentado, inmóvil, parece que está muerto. Tom comprueba que efectivamente está muerto y le carga en brazos para llevarlo a un lugar que no sea en plena calle.

Encuentra una casa con la puerta abierta y deja el cadáver del anciano sobre la paja. Cierra la puerta y se detiene a fumar, apoyado en la blanca pared. Un plano medio largo con el personaje situado hacia la izquierda del encuadre muestra a un Tom sudado y nervioso. Se encuentra muy solo en un entorno que le supera.



Un plano detalle de una polea moviéndose pone de nuevo alerta al espectador. Hace un ruido similar al del asador de pollo, estableciendo un paralelismo macabro. Mediante corte se muestra un primer plano del rostro de Tom que acaba de escuchar el ruido, y le resulta extraño puesto que, en teoría, no había nadie en la casa. En la banda sonora empieza a cobrar cuerpo el sonido de voces infantiles murmurando lo cual provoca el regreso del hombre para averiguar qué está ocurriendo. Los murmullos se tornan en risas y la música también empieza a hacer aparición.

Tom entreabre la puerta y comprueba que el patio está lleno de niños. Mediante un plano subjetivo suyo se muestra a una niña poniéndole un pañuelo en los ojos a otra, mientras otro grupo sostiene la cuerda de la polea, como si estuvieran preparando una piñata. El espectador reconoce este juego porque Chicho ya lo ha mostrado en el paseo por Benavís: el grupo de alegres muchachos que jugaban a romper la piñata, sólo que aquí el director invierte el sentido dándole un tono sórdido. Entre los niños se puede reconocer a la niña que le tocó el vientre a Evelyn y la niña que apaleó al anciano.

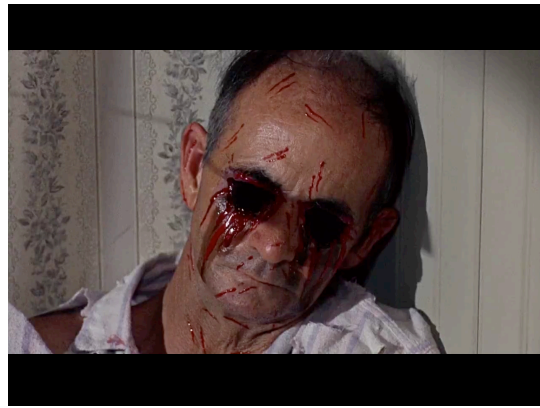
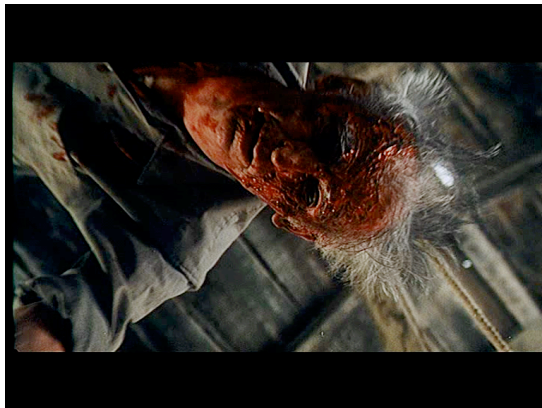
El montaje comienza a mostrar una rápida sucesión de planos, cada vez más rápida, en concordancia con la intensidad emocional de la escena. Intercalando a los niños con el rostro de Tom. En un momento determinado Tom sube su mirada y un plano subjetivo hace lo propio, la cámara va subiendo por el palo que lleva la niña de los ojos vendados en la mano, hasta mostrar la piñata que están utilizando para jugar: se trata del cadáver del anciano y el palo es una guadaña. La música de circo tenebroso vuelve a hacer su aparición. A la rapidez en el cambio de planos y la música se le une otro recurso narrativo, la cámara en mano moviéndose como si estuviera colocada en el cadáver del anciano. La escena remite directamente a la de Benavís no sólo por el tipo de juego sino porque la planificación es similar, de manera deliberada, para crear un contraste y un sentimiento de repugnancia en el espectador.

Ya hemos explicado la admiración de Chicho por Hitchcock, homenajeándole en múltiples ocasiones. Al inicio de la película lo hizo saliendo él mismo un instante. En esta secuencia existe otro homenaje claro, aunque en alguna ocasión haya negado su inspiración en dicho filme<sup>259</sup>. Durante toda la película planea la sombra de *Los pájaros* (*The birds*, 1963, A. Hitchcock) sobre todo en lo que se refiere a un ataque masivo e indiscriminado por parte de seres, *a priori* inofensivos, sin que exista ninguna razón aparente. Mientras los niños están jugando con el cadáver del anciano, uno de los planos muestra su rostro en primer plano, sin ojos, y, sin duda, recuerda al cadáver que se encuentran en la misma disposición tras haber sido atacado por las aves. Y no sólo eso sino que la articulación visual del descubrimiento es la misma: el personaje de Jessica Tandy entra en la habitación, al igual que Tom en la casa, y la cámara muestra primero la reacción de su rostro ante lo que descubren, pero el espectador aún no sabe lo que es, el golpe sorpresa llega en el contraplano, cuando se descubre la desagradable sorpresa.

---

<sup>259</sup> Entrevista a Narciso Ibáñez Serrador en el programa de TVE "Versión Española". 8/06/2001.





Todo este montaje, completamente barroco y lleno de estímulos, provoca en el espectador la misma sensación de agobio que en Tom, quien es incapaz de asimilar el descubrimiento y se siente aturdido. Mientras se aleja de la casa le sigue acompañando la banda sonora (ruido de los niños y música), de tal manera que de la sensación de que, aunque haya huido, la atrocidad de la que ha sido testigo va a seguir acompañándole, no pudiendo hacer otra cosa que vomitar y alejarse, como consecuencia de la escena de la que acaba de ser testigo involuntario.

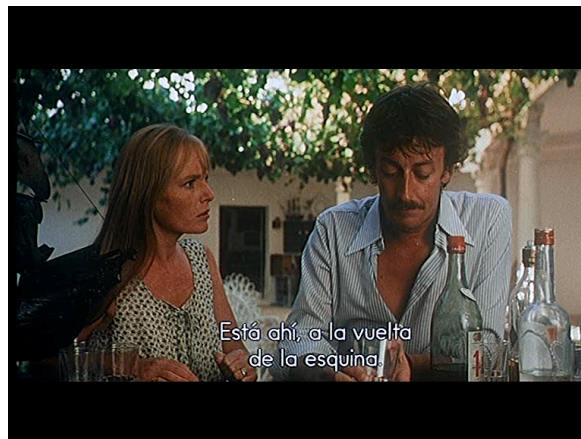
### [UNIDAD DE ANÁLISIS 9]



La cámara se encuentra dentro de la casa, mostrando cómo Tom llega de nuevo, alterado, su esposa le interroga pero él, de manera poco creíble, insiste en que no ha pasado nada. La cámara le sigue, sin corte, mientras continúa negando lo ocurrido. Evelyn, también muy nerviosa, continúa intentando interrogarle. Tom

camina, rebasando a su esposa, la cual le persigue para sacarle lo ocurrido. Ante la insistencia de ella, y sin apenas mirarla a la cara, para que no detecte su mentira, le cuenta que la niña tan sólo jugaba. La discusión entre ambos está rodada en un solo plano medio.

Para zanjar la incómoda discusión, ya que él es consciente de que no tiene salida, se va hacia la barra, a servirse un vaso de algo con alcohol. De nuevo se repite el esquema de él de espaldas, evitando a su esposa, y ella, tras él, exigiendo explicaciones. Conoce muy bien a su marido y sabe cuándo le está mintiendo. La cámara continúa mostrándoles en el mismo encuadre en un plano medio. Tom cuenta una versión muy diferente de lo que ha ocurrido en la realidad, sin mirar a los ojos a Evelyn.





A medida que la tensión se incrementa los planos se van haciendo más cercanos. En el primer plano de Evelyn esta indignada por las mentiras de Tom pero éste continúa enrocado en sus palabras, aunque sin mirarla a los ojos, está de perfil, con su cuerpo está transmitiendo algo completamente diferente a lo que está diciéndole a su esposa.

Por fin Evelyn verbaliza lo que lleva tiempo pensando: *"There is something wrong on this island and you are trying to keep it from me"* (hay algo raro en esta isla y tu intentas ocultármelo). La cámara vuelve al plano medio de ambos personajes en el momento en el que dice *"I think we should leave"* (creo que deberíamos irnos). Tom, pensativo, por fin encuentra valor para mirar a su esposa a los ojos y decirle algo *"Evelyn I...."* (Evelyn, yo...) pero el ruido de la centralita de teléfono corta de forma abrupta su conversación.

Tom es quien descuelga el teléfono. El espectador no escucha la voz del otro lado pero por la manera de hablar de él se deduce que es la misma voz que les ha llamado en el bar. Cogiendo el pasaporte que encontró antes le pregunta si es "Bitt Van der Holden", sin obtener respuesta.

Tom sale corriendo para revisar otra vez las habitaciones, ante la demanda de su esposa de que no lo haga él le dice que podría ser la niña (la hija del matrimonio holandés), dejando a Evelyn completamente decepcionada ante el caso omiso que su esposo ha hecho ante su advertencia.



Comienza el registro entrando de nuevo en la habitación número 6, en la que ya había entrado la primera vez, y comprueba que está todo igual que él lo dejó. Al llegar a la habitación contigua, la 7, descubre que le resulta difícil abrir la puerta, algo hay que impide su apertura.



Ibáñez Serrador coloca la cámara dentro de la estancia a la que Tom intenta entrar, adelantándose al personaje, y mediante un rápido movimiento desde el primer plano del rostro del protagonista hacia el suelo descubre que lo que impide el paso es un cadáver ensangrentado. La música acompaña el hallazgo, en concreto unos timbales. Cuando levanta la vista ve que hay otro cadáver encima de la cama y cierra la puerta cabizbajo. Un sonido de botellas de cristal moviéndose en el piso de arriba llama la atención del protagonista, el cual sale de manera sigilosa del encuadre.

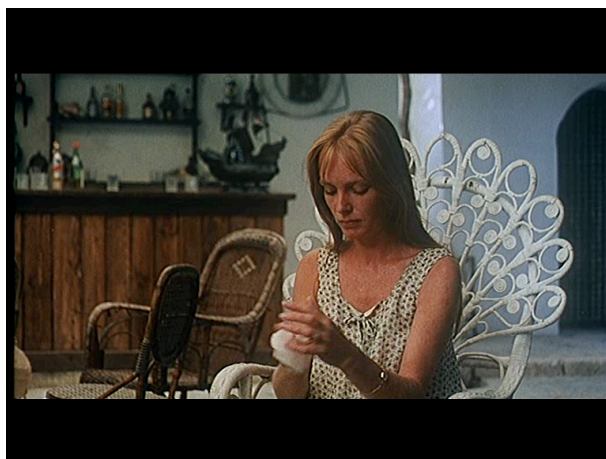
La cámara vuelve a mostrar a Evelyn, está agitada paseando en el patio, como antes, su intuición de que algo malo ocurre es cada vez más fuerte y está inquieta. Se sienta y cierra los ojos.

Mediante un corte se vuelve a Tom (este tipo de montaje paralelo es bastante habitual en el filme para mostrar las diferencias de percepción de la pareja) subiendo más escaleras para intentar encontrar el origen del ruido. Tom encuentra una estancia con utensilios de pesca. El silencio reina, aunque se puede escuchar de forma tenue la banda sonora como si fuera un colchón de apoyo emocional.



Entra en otra estancia y el encuadre de la cámara, un plano largo, deja ver tanto la entrada de Tom como la salida de un personaje a hurtadillas, parece ser un adulto aunque la escasez de luz no ayuda a distinguirlo. El protagonista no se ha percatado pero sí escucha el chirriar del suelo, lo cual le llama la atención y gira sobre sus pasos.

Comienza un montaje paralelo que va a converger en el encuentro de esos tres personajes. Se van a alternar imágenes del extraño personaje nuevo y de la mujer. Evelyn se encuentra tranquilamente sentada, esperando a su marido, mientras se abre una caja de toallitas húmedas. Por corte, la cámara muestra en primer plano los pies de un adulto bajando por las escaleras de madera. Se nota que son de un adulto porque son chancas y se le pueden distinguir los dedos de los pies. Tom continúa en el mismo lugar, sin percatarse del peligro que potencial que puede sufrir Evelyn.



De esos tres elementos uno de ellos, el nuevo personaje, el espectador no lo controla, generando, por tanto, un nuevo foco de tensión y temiendo a su vez por la vida de Evelyn, que es el personaje más vulnerable y el que se encuentra solo a plena luz del día, al contrario que Tom que tiene más posibilidades de defenderse a sí mismo y se encuentra bajo techo en un lugar en penumbra.

El montaje empieza a acortar el tiempo de los planos, aumentando la angustia. Los pies sin rostro continúan bajando las escaleras y Evelyn escucha el sonido de unas pisadas y decide llamar a Tom, lo que hace pararse en seco al personaje del cual aún no hemos visto el rostro. La protagonista se levanta de su silla y se acerca al origen del sonido de pasos. La presencia del personaje desconocido se mantiene gracias a ese sonido en *off* de los pasos.

La mujer se acerca a las escaleras de subida y tímidamente vuelve a llamar a Tom, los pasos ahora no se detienen. La cámara muestra la estancia donde se encuentra Tom. El primer plano de Evelyn gritando de manera desesperada el nombre de su marido provoca un sobresalto ya que, de manera inesperada, se ha roto esa tensión que se ha ido generando gracias al montaje (tanto de imagen como de sonido). El marido acude corriendo, desandando sus pasos (gracias a lo cual el espectador se hace una idea de cual es la ubicación espacial de las estancias que estaba registrando). Se muestra cómo pasa por todas las estancias, dilatando el momento del suspense.

Tres planos articulan la siguiente escena. Al llegar a las últimas escaleras la cámara muestra un primer plano de Tom asustado mirando hacia abajo. El contraplano es un primer plano de su esposa diciendo su nombre. Un *zoom* hacia atrás abre el plano dejando ver la existencia de un adulto con la frente ensangrentada situado entre ambos personajes, en actitud violenta y muy nervioso.



El hombre está muy nervioso y amenaza a Tom con una botella rota. Evelyn, en un alarde de valentía, posa su mano en el hombro del exaltado. Un primer plano del hombre deja ver mejor la herida de su frente, que sangra, y sus ojos vidriosos. Se intercala con primeros planos del rostro candoroso y suplicante de Evelyn que unido al tierno gesto de tocarle el hombro provocan su colapso emocional, bajando la botella de cristal que estaba utilizando como arma, rompiendo a llorar. El actor que encarna a este hombre es Antonio Iranzo quien, con su presencia física, desvía la atención, momentáneamente, del auténtico peligro. Su rostro tosco y desarreglado disparará las alarmas del matrimonio.

### **[UNIDAD DE ANÁLISIS 10]**

Un plano detalle de las manos de Tom muestra cómo está preparando algunas medicinas y cogiendo agua para dárselas a Evelyn. Se supone que sabe lo que le está dando (puesto que hizo hincapié en su título de biólogo), algún tipo de calmante suave o analgésico para la cabeza. Mediante un corte directo se muestra, en plano medio, a la mujer recostada y su marido trayéndole la medicina y el agua para que se la tome y descanse. Él va a hablar con el hombre que han encontrado.

Tom está cada vez más sudado (muestra visual de su evolución emocional), la cámara le sigue mientras coge dos vasos y una botella de licor de la barra y los acerca a la mesa donde está sentado el hombre (a su esposa le da agua, pero ellos dos beben alcohol). Tom le lanza una pregunta: "*¿Qué ha pasado en la isla?*" mientras sirve el licor, y el hombre responde "*No lo se*", rompiendo a llorar. El cambio de plano se produce cuando el hombre comienza su relato. La cámara se mantiene en un plano medio y se articula un diálogo basado en un plano/contraplano cuyos encuadres se van acercando más al rostro de los personajes a medida que avanza la historia que cuenta el hombre. Al acercarse al primer plano se ve cómo tiene la herida curada, haber visto a Tom cuidar de Evelyn hace suponer que haya sido él mismo quien también se ocupara de esa herida.

Los niños de la isla habían "despertado" la noche anterior, todos reían y entraban en las casas con palos y cuchillos y, como si jugaran, habían ido asesinando a todos los adultos que encontraban a su paso. Él mismo ha sido víctima de los juegos de los niños al ser testigo del asesinato de su mujer. Tom mira, silencioso, la confesión del hombre. En este momento se lanza la pregunta



que da título al filme. El hombre, viendo cómo mataban a su mujer, cogió una escopeta, pero no pudo disparar contra ellos porque..."¿Quién puede matar a un niño?".

El hombre le da la clave de por qué todos los adultos han sido asesinados, ninguno fue capaz de detener a los niños. En el momento de lanzar la pregunta la cámara muestra el rostro de Tom, bajando los ojos, en ese instante se le está pasando por la cabeza el momento en el que intentó que su esposa abortara (la palabra "asesinato" remite a la conversación con Evelyn en la habitación de Benavís, cuando ella le recordó que él quiso matar al bebé que esperan ahora). Tras ver lo sucedido, el hombre se había escondido en un cuarto para intentar sobrevivir, sin atreverse a salir hasta que escuchó las voces del matrimonio protagonista.

Manteniendo los primeros planos, continúa el diálogo. Tom pregunta si es posible que haya más personas escondidas en la isla y el hombre le habla de las casas de pescadores y de un par de granjas en el centro de la isla.

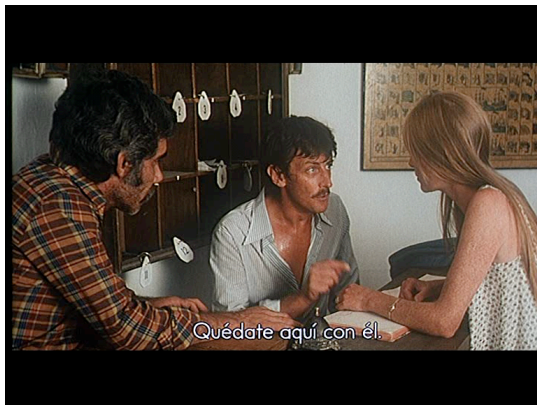
Tom se levanta y pone la radio diciendo "*sólo aquí en Almanzora*", demostrando que el horror que están viviendo sólo se está produciendo en la isla, en el resto del mundo las cosas continúan igual. Evelyn se ha levantado del reposo y parece que se encuentra mejor.

El sonido del teléfono vuelve a interrumpir la conversación, el matrimonio acude rápidamente puesto que sabe que puede ser la mujer holandesa o alemana que ha llamado varias veces. Un plano vuelve a mostrar los labios de la mujer murmurando palabras en lo que parece alemán u holandés "*hilfee*", "*bitte*" (*por favor, ayuda*). Tom pregunta "*where are you?*" (*¿dónde estás?*) y por fin un plano muestra a la mujer en plano medio, se le ve la cara, no es la niña, como sospechaban ellos, sino que se trata de la mujer.



La mujer pide ayuda de manera insistente, la música que suena es el *leitmotiv* asociado a los niños asesinos. El contraplano de la mujer es la puerta de la estancia en la que se encuentra, alguien está intentando echarla a bajo, forzándola a golpes para abrirla. Los niños consiguen entrar, no se les ve enteros, tan sólo los brazos de varios niños entrando rápidamente a la habitación.

Por corte la cámara vuelve al patio de la fonda, Tom comenta que la llamada se ha cortado. El hombre, que conoce mejor el pueblo, cree que la chica puede estar en la Oficina de Teléfonos, en la casa de Correos, y Tom sale en su búsqueda inmediatamente.



En un primer plano se ve a Evelyn, no queda claro si su rostro refleja preocupación o desaprobación, o ambas cosas, en cualquier caso no es un rostro que exprese alegría por ver cómo su marido vuelve a abandonarla. Está claro que el director quiere que se centre la atención del espectador en ella y su emoción, sin olvidar al hombre superviviente, pero tomándole como algo secundario, por eso lo muestra dentro del plano pero desenfocado.

En un plano general se ve cómo Tom llega a la Oficina de Teléfonos, dicho plano tiene la función de localizar de manera concreta la situación de Tom.

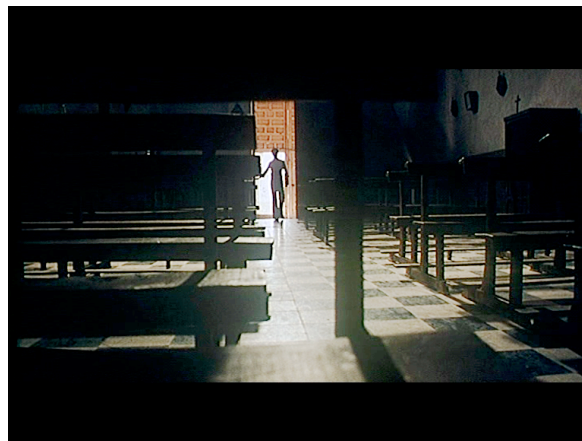




Al llegar a la cabina sólo encuentra desperfectos, pero nadie en ella. El sonido de las campanas de la iglesia llama su atención, eso significa que hay alguien allí. Chicho también muestra por primera vez la iglesia del pueblo, que se encuentra frente a la Oficina de Correos, ya que puede verla desde la ventana.

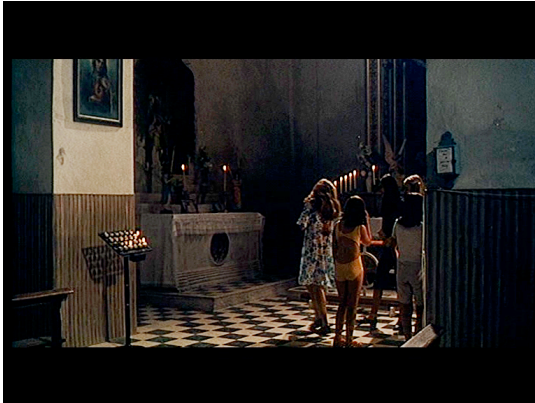


Sin volver atrás Tom decide saltar por la ventana, afortunadamente hay un montón de arena que amortigua su caída, y rápidamente corre hacia la iglesia para intentar encontrar a alguien.



La entrada en la iglesia supone entrar a un sitio con ausencia de luz (gran derroche del fino sentido del humor de Ibáñez Serrador de nuevo, *a priori* las iglesias son un sitio de iluminación espiritual y, sin embargo, el protagonista va a encontrar aquí algo más parecido al infierno). Las risas de los niños comienzan a oírse en *off* en el momento en que entra en la iglesia. La banda sonora, de manera muy sutil, también acompaña este momento.

La cámara muestra un subjetivo del protagonista, a medida que avanza, para descubrir un grupo de niñas jugando con ropas de adultos y fingiendo ser señoras mayores. Ese subjetivo se va alternando con primeros planos de Tom en un marcado claroscuro, una parte del rostro queda a oscuras y la otra iluminada, que deja patente su sudor y las arrugas de su rostro, así como esa personalidad casi contradictoria que se ha ido intuyendo a lo largo de todo el metraje. La cámara se acerca aún más al grupo para permitir ver que se trata de niñas.



Resulta curioso que las niñas pasen a su lado, correteando, sin hacerle daño, como si no le hubieran visto. Está claro que el ataque a los adultos no lo realizan siempre y esa imprevisibilidad provoca más miedo aún. También resulta chocante que uno de los niños este arrodillado en el confesionario, como si se estuviera confesando o estuviera rezando.

El protagonista continúa registrando la iglesia. Escucha ruidos en una de las salas y entra. La música se ha convertido en una especie de música de iglesia, con órgano, pero sin perder la melodía original.



Todo ocurre bajo su atenta mirada, con los ojos desencajados, por eso hay tantos primeros planos de Tom. Un grupo de niños desnuda el cadáver de una mujer. Se ríen mientras van hallando su anatomía, parece que les divierte el descubrimiento de sus pechos. En las advertencias que se hicieron al guión previas al rodaje de la película se especificaba claramente



que en esta escena no se debía hacer un excesivo hincapié en el carácter sexual de los gestos de los niños al tocar a la mujer, y así es, los muchachos tan sólo están desnudándola, pero no hay intenciones sexuales en sus formas. Cuando entra él todos los chicos salen corriendo, de nuevo sin atacarle. Él se acerca a la mujer y comprueba que está muerta, manchándose de sangre, en un plano de larga duración.



Tom continúa registrando la iglesia. La niña sigue rezando, le llama la atención y se acerca a él. La niña también sale corriendo y él se va acercando, mientras que el contraplano es un plano subjetivo acercándose. Para remarcar lo extraño de la situación Chicho coloca la cámara en un contrapicado lateral, mostrando el otro lado de Tom, que

antes había aparecido oscurecido, y mostrando un punto de vista insólito ya que, hasta ahora, los planos/contraplanos de la escena de la iglesia habían seguido la lógica de la mirada.

La cámara muestra un plano frontal de Tom abriendo la cortina y muy rápidamente el contraplano, que se trata de un *zoom*, mostrando a un niño sonriente. Hasta ese momento es normal que Tom encuentre sólo cadáveres por eso resulta chocante que dentro haya un niño, que también salta y sale corriendo, sin parar de sonreír.

Mediante un corte la cámara muestra el rostro de Evelyn, que continúa sentada en una de las sillas del patio de la fonda. En el contraplano Tom entra por la puerta dispuesto a que los tres abandonen la isla.

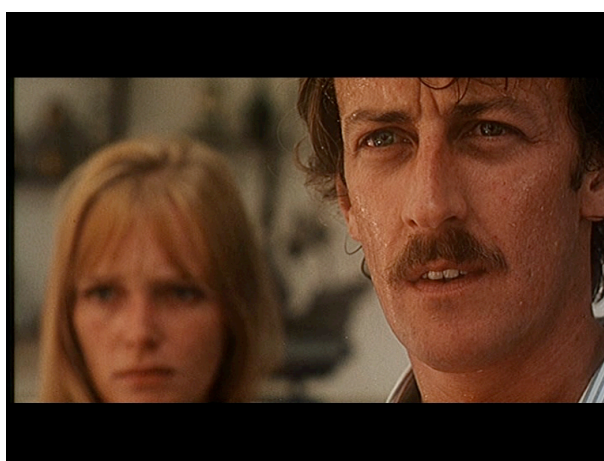
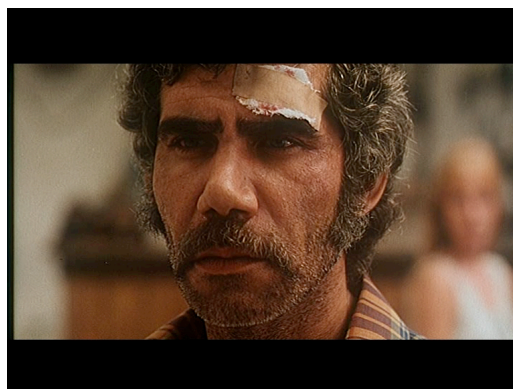


En *off* se escucha un “*papá, papá, por favor*”, Evelyn y Tom quedan desenfocados. Es la plasmación visual de que el hombre superviviente se acaba de abstraer de la realidad para centrarse en esa voz infantil que le llama, y que es su hija, como él mismo confesará un poco más adelante.



Presentada justo en la puerta, entre la oscuridad y la claridad, como si fuera un vampiro o un ser de ultratumba (presentada de cuerpo entero y justo en el lugar simbólico en el que dos mundos pueden unirse como es el marco de una puerta). La niña tiene los ojos llorosos y balbucea, pide a su padre que la acompañe.





Fotograma *Por un puñado de dólares* (*Per un pugno di dollari*, 1965, Sergio Leone)

Los primeros planos de los actores en silencio, sólo miradas, con rostros sudorosos, y una clara intención por parte del director de dejar claro que se trata de una película de personajes y de sentimientos y emociones, en este caso, una película de terror intimista.

La niña va a manipular emocionalmente a su padre para llevárselo con ella y él, sabiendo cual va a ser su destino, accede resignado, a pesar del ruego de Tom de que se quede con ellos, el superviviente le responde “es *mi hija*”, y se va de la mano con ella.

Tom y Evelyn les ven alejarse por la misma calle por la que vieron al anciano siendo atacado por la muchacha, por tanto hay un paralelismo entre escenas que hacen que el espectador intuya el desenlace. El padre y su hija giran la esquina y acto seguido un alarido de dolor y los gritos y risas de muchos niños alarman al matrimonio. Evelyn intenta entender lo que está pasando, pero Tom, sin explicarle nada, le dice que tiene que correr todo lo que pueda. La personalidad práctica de Tom vuelve a aparecer cuando le dice a Evelyn que tiene que correr, aunque le duela, pensando en Richard y Rosie (sus hijos) sin importarle el bebé que lleva dentro. El diálogo está rodado en primeros planos, añadiendo tensión.



A pesar de todo, Evelyn no pierde la confianza en su marido, para mostrar eso el director toma un plano detalle de la mano de ella cogiendo la de él para salir corriendo juntos e intentar salvar su vida, aunque Evelyn no es plenamente consciente de lo que realmente ocurre en la isla, por tanto se trata de un ejercicio de confianza ciega hacia su esposo.

La pareja comienza a correr, muchos de los planos de dicha carrera están rodados cámara en mano otorgando más dinamismo aún a la escena.



Este plano resulta muy inquietante puesto que mientras la pareja corre agobiada y muy nerviosa, los niños parecen tener la situación completamente controlada, como demuestra esa niña cuyas piernas entran en plano para pararse en seco y mirar cómo se aleja la pareja. El estatismo de la niña transmite seguridad en lo que está haciendo, que es algo que la pareja ahora mismo no tiene. Además, la proporción del encuadre otorga más peso a la niña ya no sólo por encontrarse en el lado derecho de la pantalla sino por estar más cerca del espectador y por tanto tener la sensación óptica de que es más grande que los protagonistas, que se ven muy pequeños. El espectador siente como una amenaza sólida esa presencia y sufre por los protagonistas porque ellos se encuentran en una posición muy vulnerable: sin apenas conocer el pueblo tienen que correr para salvar sus vidas estando ella embarazada.



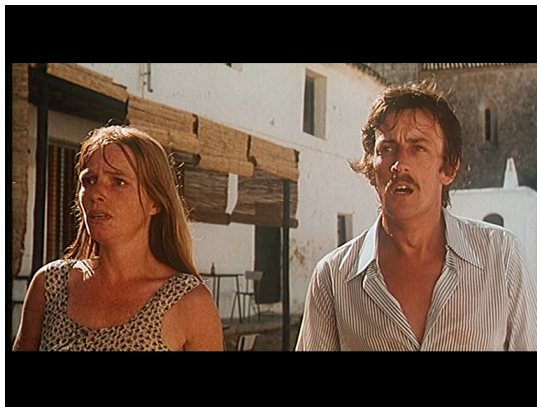
Fotograma de *¿Quién puede matar a un niño?*



Fotograma de *Los pájaros*

Estos planos a vista de pájaro, casi cenitales, remiten a los planos de la película de Alfred Hitchcock, y a la vez muestran lo pequeños que se sienten los personajes con la situación que están viviendo. Mientras huyen, el director inserta planos de niños mirándoles correr y sonriéndose, estáticos también, reforzando la idea de que la rienda de la situación la llevan ellos y pueden jugar con el matrimonio todo lo que les de la gana.

Para aumentar la tensión Evelyn se muestra agotada e incapaz de seguir e incluso se cae, pero Tom consigue que siga corriendo, casi a la fuerza. Hasta que llegan a la plaza mayor.



Ibáñez Serrador juega constantemente con el cambio en la posesión de la información, a veces el espectador tiene más información que los protagonistas, a veces tiene menos, provocando que en ningún momento sepa a qué atenerse, sintiéndose tan indefenso como los protagonistas. En este caso muestra primero la reacción del matrimonio, en primer plano, para luego mostrar la razón de su sorpresa: una horda de niños con palos, cuchillos, hoces... les esperan, quietos, en la plaza mayor. La música sirve de apoyo emocional.

La articulación es similar a la de *Los pájaros*, de nuevo mostrando los seres amenazadores agrupándose y manteniendo el estatismo y por tanto la sensación de desasosiego.





Fotogramas de *Los pájaros*

Tom visualiza el coche que hay en medio de la plaza, y que estaba ahí desde el principio de la película, y ve en él su única forma de escapar, así que decide correr hacia allí, sacando el cadáver que se encuentra dentro del mismo (mostrado mediante un plano detalle con un *zoom* hacia él). Evelyn se queda petrificada, pero Tom lo aparta sin miramientos (de nuevo las enormes diferencias de personalidades entre ambos).

Se produce un gran momento de tensión cuando el coche no arranca. Los planos de la mano girando la llave se alternan con primeros planos de Tom y Evelyn y de su pie apretando el pedal, sin olvidar el plano de la horda de niños que se acerca poco a poco hasta que rompen a correr para alcanzarles (esto mostrado a través de un plano subjetivo, haciendo partícipe al espectador de esa amenaza) y la música que acompaña a la escena.



El plano detalle del tubo de escape, dejando escapar gases, es como un respiro de alivio al saber que el coche funciona y tienen una oportunidad para escapar. Tom consigue dejar atrás a los niños, quienes comprenden que no van a conseguir alcanzar el coche y deciden pararse.

### [UNIDAD DE ANÁLISIS 11]

Ya en el coche, a Evelyn le cuesta asimilar que sean los niños los que les están atacando de forma violenta y Tom le cuenta que a los niños les pasó algo raro la noche anterior. Evelyn intenta encontrar respuestas a preguntas como *"Where are the adults?"* (*¿Dónde están los adultos?*) pero Tom sigue sin responderle, no es capaz de decirle la verdad, aunque ya resulte bastante evidente. Las preguntas sin respuesta de la mujer se intercalan con planos generales del coche avanzando, como si se mirara para otro lado y nadie quisiera contarle la verdad a la vulnerable Evelyn.

Un plano muestra cómo el coche avanza por caminos similares a un acantilado, su idea es encontrar una embarcación para poder salir de la isla. Por fin llegan a la casita de los pescadores de las que les habló el hombre.



Evelyn pregunta por qué no bajan y Tom le explica que hay niños y, dados los antecedentes, es mejor esperar y comprobar que no hay peligro. Frente a la casita inicia su reflexión, en forma de monólogo, sobre lo que ha podido ocurrirles. No está seguro, pero es como si los niños hubiesen enloquecido atacando a cualquier adulto que encontraran por considerarlo su enemigo, como si se estuvieran vengando de todas las injusticias sufridas. En medio de la profunda reflexión una mujer sale de la casa dándoles al matrimonio la seguridad de que esos niños no poseen la locura de los otros niños del pueblo, por lo que deciden bajar a la casa.



La mujer les dice que su marido y su cuñado están faenando en la mar, les invita a entrar en casa tras pedir Evelyn un vaso de agua. Descubren que la casa de los pescadores no es una opción para salir de ahí, puesto que el bote que les sobra tiene el fondo agujereado.

Después de entrar a la casa, la cámara muestra un plano de los hijos de la mujer, que aún no han sido "contaminados", aunque se encuentran en una actitud similar a la de los niños del pueblo: muy quietos, vigilando de lejos los pasos de los adultos, de tal manera que el espectador no baje la guardia y se tranquilice.





Ya dentro de la casa, Evelyn vomita, y la que le ayuda es la mujer de la casa, no su marido, otro detalle que incide en la relación entre el matrimonio, el plano que utiliza el director es un plano medio de ambas mujeres frente a la cámara y tan sólo en la parte derecha de la pantalla mostrar el brazo de Tom, que se encuentra dando la espalda al espectador, confirmando que Tom está presente pero sin involucrarse demasiado. La mujer de la casa pregunta de cuanto está, pero Tom no le entiende.

Los niños se asoman a través de la puerta, provocando el miedo en Evelyn y Tom, pero su madre, con una voz, les echa de la casa, y ellos obedecen. Aún no están contaminados.

La cámara muestra a los hijos de la mujer jugando fuera. Mediante un corte, y en un plano contrapicado, subrayando la superioridad, aparecen dos de los niños del pueblo. El espectador intuye que nada bueno va a pasar.

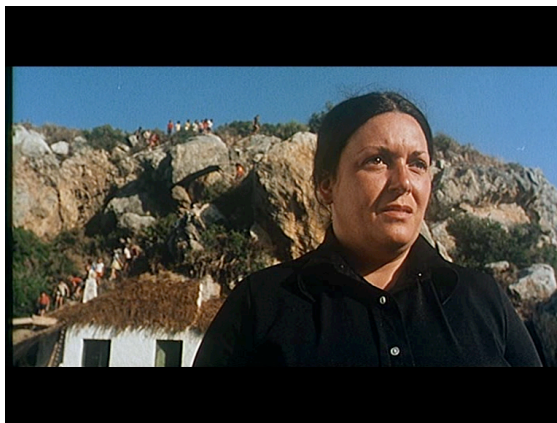
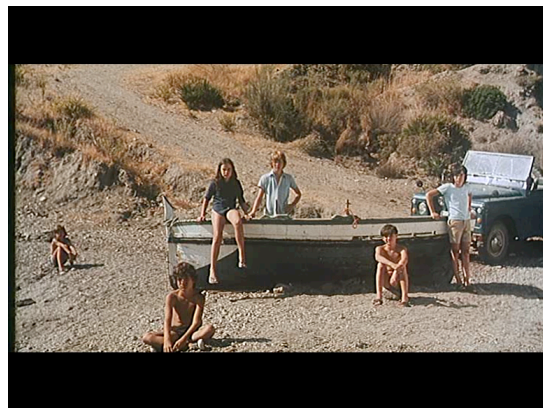


Se produce entonces una de las escenas más extrañas de toda la película. Los niños contaminados se acercan a los que no lo están y, mediante una especie de hipnosis, poder especial o algo similar (se miran fijamente a los ojos), algo les ocurre, pasando a formar parte de ellos. La banda sonora apoya el momento con un sonido que evoca ondas o transmisión de información utilizando un sonido que remite a las antiguas películas de ciencia ficción de los años cincuenta, como si de un intercambio de ondas (invisibles) se tratara. La cámara muestra primeros planos de los ojos para mostrar visualmente esa “conversión”.



Resulta muy extraño puesto que en ningún momento de la película se va a explicar el porqué han adquirido ese comportamiento contra los adultos, ni cómo, exactamente, se transmite. Es una escena que está rodada para que el espectador sea el que intervenga añadiendo su propia interpretación de los hechos, obligándole a participar en el filme de forma activa, aumentando de esa manera la capacidad de implicación.

Tom sale de la casa, ve la situación y enseguida entiende que tienen que irse de ahí, pues ha percibido el cambio de comportamiento de los hijos de la mujer.



Los niños son mostrados de forma estática de nuevo, haciendo patente su seguridad y superioridad. Están dejando a Tom y Evelyn escapar, y todos lo saben, por eso continúan sentados en la barca, sin moverse, pero sin perder de vista a la pareja. En el momento en que el matrimonio se va con el coche, la mujer nota que sus

hijos no le hacen caso y se mantienen estáticos. La cámara entonces realiza un movimiento hasta situarse en contrapicado, dejando ver la montaña que la mujer tiene tras de sí, y la cantidad de niños que se están acercando hasta ahí.



## [UNIDAD DE ANÁLISIS 12]

De nuevo en el coche, Tom le explica a su esposa que tienen que intentar cruzar el pueblo y alcanzar un bote, aunque para ello tengan que atropellar a alguno de los niños en el camino (es una cuestión de supervivencia y Tom lo tiene claro). Evelyn continua manteniendo su postura emocional, lo cual le traerá un problema más adelante cuando evite el atropello de los muchachos.

La noche les alcanza y el pueblo no tiene alumbrado público. Por primera vez en todo el metraje, la trama tiene lugar de noche. La penumbra otorga mayor inquietud a los planos de las hordas infantiles.



Ibáñez Serrador y su director de fotografía, José Luis Alcaine, dotan de un realismo casi documental a la fotografía, sobre todo en este plano, que es tan parecido a la realidad que consigue una empatía aún mayor del espectador.

Tom acelera el coche, dirigiéndose hacia el grupo de niños, ante la mirada de horror de su esposa, mostrada en un primer plano. Los primeros planos de Tom muestran una mirada decidida a hacer lo que quiere hacer: atropellarles sin piedad para poder escapar. Las luces del coche se mueven iluminando de forma más intensa diferentes partes del grupo de niños, que están inmóviles, añadiendo un aura casi espectral a la imagen. El director demuestra así un manejo del terror tanto a plena luz del día, con un sol en su cénit que no provoca sombras bruscas ni claroscuros, como en la oscuridad. Ya había mostrado el horror en penumbra en la escena que sucede en la iglesia, pero aquí, además, juega con el dinamismo de los focos concentrados de luz, los cuales permiten ver, de forma incompleta, al grupo.

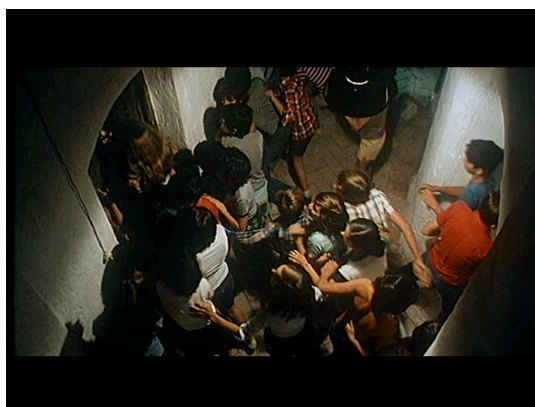


Los primeros planos del rostro decidido de Tom y mirando hacia delante sin vacilar se intercalan con los de Evelyn, mirando a su esposo y al frente, en donde están los niños. La vulnerabilidad de Evelyn y la incapacidad de entender la maldad que ha poseído a los niños hace que en plena embestida se interponga girándole el volante a su esposo, provocando que el vehículo vuelque. Sin tiempo para recriminar a Evelyn lo que ha hecho Tom tira de ella, sacándola del coche intentando llegar a un refugio seguro, mientras todos los niños han empezado a correr tras ellos.

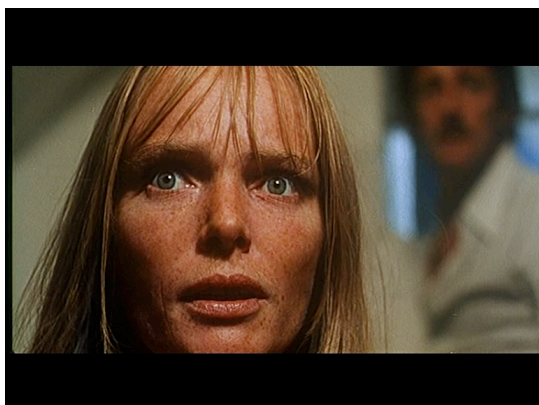
Consiguen guarecerse en la comisaría y comienza una larga escena sin diálogos. El montaje de sonido se basa en la música pero, sobre todo, el ritmo emocional de la tensión está marcado por los golpes de los niños en las puertas intentando entrar. Tom ya hace un buen rato que ha sobrepasado el límite de respeto a la muerte y, al igual que hizo con el cadáver de la persona que se encontraba en el coche, al muerto que encuentra en comisaría le quita su arma; el impulso por sobrevivir es más fuerte que cualquier otro.

A pesar de que comprueba que las puertas están cerradas, los niños entran, así que tienen que encerrarse en una de las celdas. Una gran cantidad de niños consiguen entrar, persiguiendo a la pareja, como si de animales en busca de su presa se tratara.





El plano cenital de los niños apelotonados da sensación de masa informe en un estado de enajenación más cercano a lo animal que a lo humano. De esta forma Ibáñez Serrador muestra, de manera impersonal, el ataque de la horda infantil como un todo. La pareja se ha ido encerrando, voluntariamente, en un espacio cada vez más pequeño. El agobio es tremendo. Mientras que la cámara muestra un plano general del grupo de niños, cuando cambia al plano de la pareja lo hace a un plano corto precisamente para acentuar la angustia y la opresión que sienten los personajes. Los primeros planos de la pareja se alternan con planos detalle subjetivos de la mirilla de la puerta, por donde ven cómo los niños intentan asomarse para verles.



La escena se dilata, aunque el director es consciente del tempo fílmico ideal para no provocar que el espectador se sature, demostrando un gran control de la tensión audiovisual.

El plano cenital de los niños también permite ver con claridad cuáles son sus movimientos. En un momento dado van a utilizar un enorme trozo de madera a modo de ariete, por lo que Tom se ve obligado a reforzar la puerta para impedir la

entrada. Ibáñez Serrador decide utilizar planos contrapicados e incluso cámara en mano o primeros planos del tronco siendo arrojado contra la puerta. Estos planos no hacen sino aumentar la desubicación del espectador al dejar de utilizar una planificación más convencional.



Los niños recorren la comisaría en busca de otro tipo de armas, tomando la pistola del cadáver del policía. Son perfectamente conscientes de lo que están haciendo en todo momento, saben que un arma hace más daño que el tronco y también saben utilizar los recursos que poseen, en ese sentido son seres con un alto nivel de inteligencia y maldad.

El espectador ya es consciente de cómo está distribuida la estancia en la que la pareja se encuentra. Las únicas vías de conexión con el exterior son: la puerta, que está reforzada por Tom para que no entren, y una pequeña ventana con una reja. La cámara va a mostrar, mediante un plano completamente cenital, cómo



un grupo de niños aúpan a otro más pequeño para que alcance ese ventanuco. El ángulo de la cámara vuelve a resultar extraño utilizándola, por tanto, para denotar y para connotar (no sólo utiliza la cámara de manera narrativa sino que la utiliza para conseguir una respuesta emocional en el espectador) llamando la atención mediante un plano que no corresponde a la mirada humana habitual; por tanto es un punto de vista que se sale de lo normal.

La cámara realiza un movimiento de acercamiento desde el rostro de Evelyn hasta la ventana, que se encuentra tras ella, variando el plano y el foco (ella pasa a estar desenfocada) centrando la atención en el niño que escala por el hueco de la ventana (elegido precisamente por su tamaño, porque cabe por el angosto hueco). Chicho elige realizar el acercamiento sin cambiar de plano por corte por ser más eficaz en este momento, muestra la continuidad y simultaneidad de las acciones: Evelyn centrada en ver cómo su esposo trata de asegurar la puerta y el niño que, sigilosamente, intenta sorprenderles. El impacto psicológico es mayor puesto que no existe un corte que pueda hacer sospechar que ha habido una alteración temporal, no hay lugar para que el espectador pueda sentirse engañado por la narración cinematográfica.



Se produce un corte para mostrar el rostro sudoroso de Tom realizando un gran esfuerzo por sujetar la puerta, y también se muestra otro plano detalle del tronco. El niño que trepaba se encuentra ya a la altura de las rejas y saca una pistola, apuntando a la pareja. Un plano subjetivo deja ver que está apuntando a la cabeza de Evelyn. Dicho subjetivo desenfoca la cabeza de ella y enfoca el arma, dándole importancia al arma y no al sujeto a quien quiere matar transmitiendo que para ellos no es importante a quien matar sino matar por el mero hecho de disfrutar matando, es su juego.



Resulta impactante cómo un niño de esa edad (quizás tenga cinco o seis años) sepa cómo se utiliza un arma, sabe perfectamente que tiene que echar hacia atrás el martillo del revolver para que pueda golpear el tambor al apretar el gatillo y disparar la bala. El ruido provocado por este movimiento llama la atención a Evelyn, la cual se gira. Uno



de los planos más inquietantes de la película es sin duda la sonrisa del niño antes de disparar a Evelyn, demostrando su disfrute por la situación y sabiendo de antemano cual va a ser el resultado al disparar el arma.



Rápidamente Tom coge la ametralladora que le había quitado al guardia muerto y dispara sin pensarlo. La cámara no muestra el resultado de ese disparo, en su lugar muestra el rostro de Evelyn con los ojos y la boca completamente abiertos. Va siendo habitual en esta película que el director muestre primero la reacción de los personajes ante un hecho para dirigir

la empatía de los espectadores hacia ellos, en este caso hacia el matrimonio. El siguiente gesto de Evelyn es un gesto de dolor, cerrando los ojos y bajando la cabeza. Tom se ha quedado con los ojos muy abiertos, mirando fijamente a la



ventana, bajando el arma lentamente. El director vuelve al plano de Evelyn, retardando mostrar el resultado del disparo de Tom.

Es el primer niño muerto de la isla que se muestra en todo el metraje. La sangre comienza a caer por la pared blanca, marcando el contraste. El revolver se le cae de la mano y la cámara empieza a seguir el camino de esa sangre, de forma lenta, permitiendo asumir lo que acaba de ocurrir. De manera silenciosa los otros niños comienzan a retirarse. Evelyn se aleja de la ventana y Tom se acerca para empujar el cadáver del niño hacia fuera. Lo empuja de manera fría e impasible, como si retirara un trozo inerte de algo. Respondiendo a la pregunta retórica lanzada por el hombre que encontraron en la fonda, resulta que Tom sí puede matar a un niño, y no sólo eso, sino que no muestra arrepentimiento.

Esa insensibilidad de su marido provoca en Evelyn un colapso nervioso, mirándole como si fuera un extraño para ella, con su rostro desencajado en primer plano, como si se mezclaran sentimientos: por un lado no entiende la actitud de los niños y por otro desaprueba la actitud beligerante de su marido (como demostró al desviar el coche para evitar el atropello).

Los niños comienzan a abandonar la comisaría, Chicho muestra un plano en el que sólo se ven las piernas de ellos o sus siluetas desenfocadas, de nuevo marcando la falta de personalización hacia los niños al no centrar la atención en ninguno en concreto. Tom rompe ese largo silencio (llevan casi cinco minutos sin decir ninguna palabra, las últimas fueron de Evelyn al evitar que Tom atropellara a los niños), *"They're leaving, Eve"* (*se están marchando, Eve*) junto con una justificación: se alejan porque hasta ese momento nadie les había atacado y no tenían miedo, pero ahora lo tienen.

Evelyn no es capaz de articular ninguna palabra y comienza a temblar, desatando toda la tensión que ha sufrido. Tom la acuesta y ella rompe a llorar mientras lanza preguntas sobre el por qué de la actitud de los niños, *"a normal child isn't capable to killing an adult"* (*ningún niño normal es capaz de matar a un adulto*). La cámara se acerca a ellos en primer plano. Esta frase da pie a una importante reflexión de Tom: *"well, I'm a normal man and I managed to propose we kill a child"* (*yo soy un hombre normal y propuse que matáramos a un niño*). Esta amarga confesión supone que Tom, por fin, verbalice aquello que le ha estado torturando todo el filme (y no sólo durante el tiempo fílmico, esta idea le ha estado

taladrando el cerebro desde antes), la propuesta de aborto que le hizo a su esposa. Se arrepiente profundamente de haberlo hecho y por la forma en que lo confiesa es algo que lleva tiempo doliéndole y, aunque aparentemente haya sido un asunto superado por el matrimonio, a él le sigue reconcomiendo (tal y como demuestran los tensos silencios a la llegada a Benavís). El rostro de Evelyn muestra comprensión y ternura hacia la confesión de su esposo. La definitiva reconciliación por fin ha llegado aunque para ello hayan tenido que pasar un infierno previo.

Tom decide salir fuera de la celda para llevar a su esposa agua y un cojín e intentar darle algo de comodidad. De nuevo ella se encuentra acostada y él sentado a su lado (este es un esquema que se repite varias veces, la primera en la habitación que alquilan en Benavís y la segunda tras el encuentro con el superviviente).



Tom se enciende un cigarro, ya había mostrado en la primera escena en la que ve al anciano muerto por el ataque de una niña, que fumar es para él una manera de aliviar la tensión. Cierra la puerta con llave (por si acaso) y se sienta en el suelo. La cámara, sin corte, sigue su movimiento hasta terminar en un suave plano picado con Evelyn acostada en primer término.



### [UNIDAD DE ANÁLISIS 13]

Mediante un fundido encadenado se muestra la puerta de entrada a la comisaría, sigue entreabierta y no hay rastro de los niños. Un *travelling* recorre la comisaría. Tan sólo se escucha el *tic tac* del reloj. La cámara, en su movimiento, muestra, son las 03:40 a. m. y el cadáver del policía sobre la mesa, así como todo el desorden de la habitación, a modo de tétrico bodegón sangriento. El teléfono se encuentra descolgado y el *travelling* continúa hasta la mirilla de la puerta de la celda en donde están encerrados.



Un alarido inesperado rompe ese silencio que Ibáñez Serrador había construido gracias al *tic tac* del reloj. Es inesperado porque ese *travelling*, aparte de mostrar todo el desastre y de ubicar temporalmente la escena, deja claro que no hay ningún niño en la estancia, por tanto, *a priori*, no hay ninguna amenaza que pueda provocar ese grito y como aún no se sabe qué ocurre tras la puerta esta situación pone en alerta al espectador.

El origen del grito espantoso es Evelyn. Pide ayuda a Tom “*please, Tom, help me, I can’t stand it*” (por favor, Tom, ayúdame, no puedo soportarlo). Su esposo piensa que es normal tras el estrés sufrido, intentando calmarla. Sin embargo, ella insiste en que no siente lo mismo que con Richard y Rosie, que nota algo diferente, algo que se mueve dentro de ella.



Este es uno de los momentos culminantes del filme, la vuelta de tuerca inesperada cuya semilla fue plantada al principio de la película y ha ido siendo regada hasta que ahora da su fruto. Tras todo lo vivido Evelyn comprende que el bebé que lleva dentro también ha sido “contagiado” y está haciendo lo mismo que el resto: matando a los adultos, en este caso a ella misma.

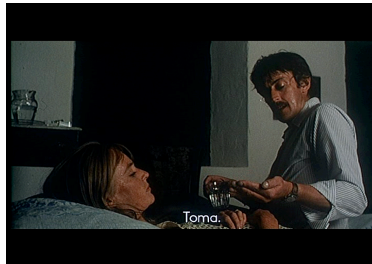




La cámara muestra un primer plano de Evelyn, histérica, completamente agobiada: la espalda de Tom se encuentra en primer término, desenfocada pero dejando ver solamente la cara de Evelyn, no su cuello, expresa muy bien el ahogo que siente Evelyn en ese momento, y Tom es parte muy importante en ese ahogo, puesto que es el padre del bebé que la está matando y es el responsable directo de querer pasar sus vacaciones en Almanzora (unos minutos antes Chicho había utilizado una estructura de plano similar, mostrando a Tom de espaldas, desenfocado, ocupando gran parte de la pantalla y a Evelyn a un lado de la pantalla). Toda la atención está centrada en el rostro desencajado de Evelyn dándose cuenta de que su bebé se ha convertido en uno de ellos.

Un corte muestra un plano detalle del techo, en ese momento empiezan a oírse risas, justo tras la frase a gritos de Evelyn "*he is killing me*" (me está matando). Ella se acaba de dar cuenta de que los niños son conscientes de que el bebé se ha convertido en uno de ellos y está llevando a cabo lo que ellos no han podido hacer: matarla. Consciente de ello se golpea el vientre, es el primer

momento en el que Evelyn demuestra algo de violencia contra algún infante, pero es demasiado tarde. Tom no acaba de creer las palabras de su esposa. De repente ella se da cuenta de cual ha sido el origen (se mantiene el primer plano): la niña que acarició su tripa en el bar (el espectador ahora entiende lo extraño de ese encuentro y la utilización de determinados elementos sonoros para reforzarlo). Un plano detalle muestra la sangre que le cae a Evelyn por las piernas (haciendo un paralelismo con la sangre que caía por la pared al matar al niño hace sólo unas horas). Evelyn muere acordándose de sus hijos y pidiendo perdón a su esposo, el cual continúa sin perder la compostura, sentándose en uno de los taburetes, de nuevo retomando la misma estructura de ella acostada y él a su lado, perpendicular a ella. Ibáñez Serrador había estado adelantando este momento final durante toda la película.



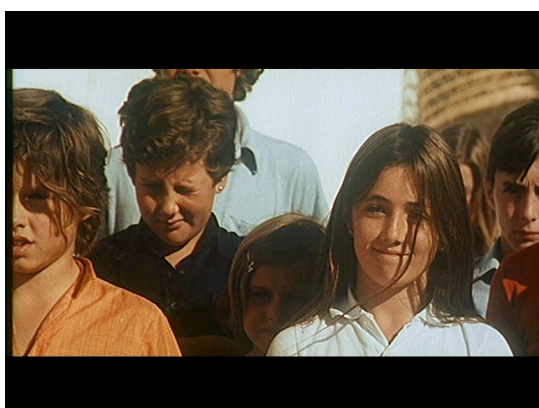
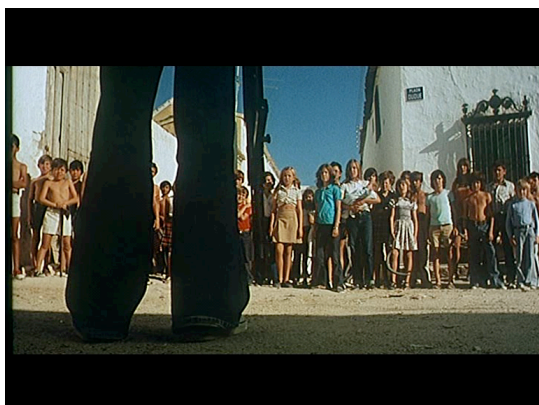
La misma estructura pero con un sentido completamente diferente, ya no se trata de Tom cuidando de Evelyn, ahora está muerta y sólo trata de hacerse a la idea.

#### **[UNIDAD DE ANÁLISIS 14]**

El amanecer resulta contradictorio puesto que, durante la noche, la celda estaba completamente iluminada y el exterior completamente oscuro y ahora es al revés. A través de la ventana (en donde el niño que mató Tom muere) se ve la luz del sol, la cual no entra a la celda iluminándola totalmente. La cámara realiza un *travelling* de seguimiento a Tom en la más completa oscuridad. Coge el arma y se levanta hacia el cadáver de su esposa. Ahora sí se ve cómo la luz penetra dentro pero no llega a iluminar el cadáver de la esposa, sólo llega a la pared. Tom se despide de ella en la oscuridad, con un tierno beso, la música acompaña el emotivo momento. Se trata de una música tierna. El director mantiene la idea de la personalidad fría de Tom ya que en el momento de besar a su esposa no acerca la cámara sino que muestra un plano más bien largo y en penumbra.

Tom sale de la comisaría y lanza una mirada a la plaza, un plano subjetivo muestra una panorámica de la misma, el coche sigue allí y no hay rastro de los niños. Tom camina con un arma en la mano. Mediante un plano cenital se le ve avanzar, está completamente solo. Un plano subjetivo cámara en mano muestra las calles vacías por las que va caminando. Cuando llegaron, las paredes eran completamente blancas y, sin embargo, ahora tienen un ligero color amarillento, sin duda tiene que ver con la luz del amanecer.

El protagonista se encuentra con la horda infantil, esta escena tiene la estructura de un duelo del oeste: un plano muestra, en primer término, las piernas de Tom y el arma y frente a la cámara a los niños.



El primer plano de Tom tiene su contraplano en un plano subjetivo que recorre los rostros sonrientes de los niños, con caras angelicales, incluso hay un bebé. La música continúa manteniendo un ambiente relajado. El rostro de Tom revela ternura y rendición y aunque el plano de sus piernas adelanta la idea de un posible "duelo" (si tenemos en cuenta la estética de las películas del oeste) su rostro ahora parece aceptar su destino y ser incapaz de volver a empuñar el arma, de hecho lo dilatado y repetitivo del plano subjetivo de los rostros de los niños puede dar a entender eso mismo.

Por eso impacta el momento en que, con toda la calma del mundo y los ojos llorosos, Tom levanta el arma, la carga, respira, y comienza a disparar indiscriminadamente sobre ellos rompiendo a correr rápidamente, aprovechando el momento de confusión que ha generado entre los muchachos.



El niño rubio que había aparecido antes en casa de los pescadores coge en brazos a uno de los cadáveres infantiles y lanza su mirada a la lejanía, donde se encuentra Tom, mientras su cara refleja incompreensión. Parece que se han cambiado los papeles y ahora los niños no entienden por qué un adulto les ataca.

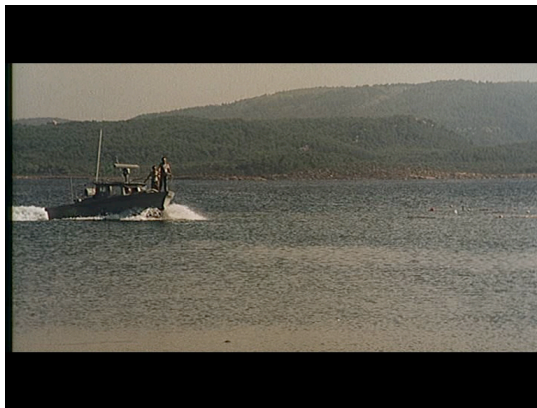
Tom recorre las estrechas y solitarias calles como si de un ratón en un laberinto se tratase. Por fin consigue llegar al puerto y comienza a intentar soltar una barca. El hecho de no ser fácil deshacer el nudo que ata la barca al muelle genera aún más tensión puesto que Tom ve que los niños empiezan a acercarse.

No le da tiempo a poner en marcha el motor de la lancha y los chavales empiezan a lanzarse encima mientras Tom se defiende atacándoles con un trozo de madera, sin piedad.



El rápido ritmo de montaje muestra primeros planos de Tom, de los muchachos siendo atacados por los palazos del hombre, de niños cayendo al agua... hasta que consiguen reducirle y es una niña quien le clava unas tijeras en el hombro y otro niño un cuchillo en la pierna, aún así Tom, un superviviente nato, sigue luchando por su vida.

El niño rubio lanza su mirada a un lugar fuera de cuadro, el sonido de un motor anuncia la llegada de un barco.

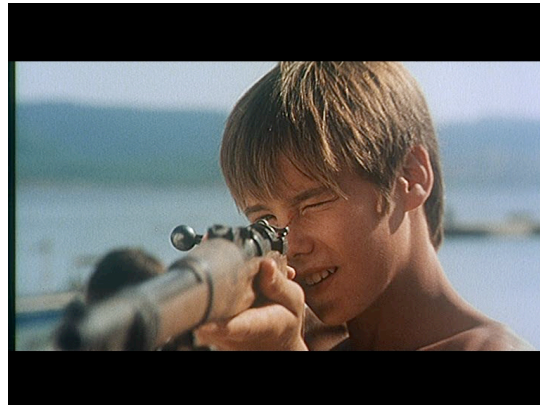
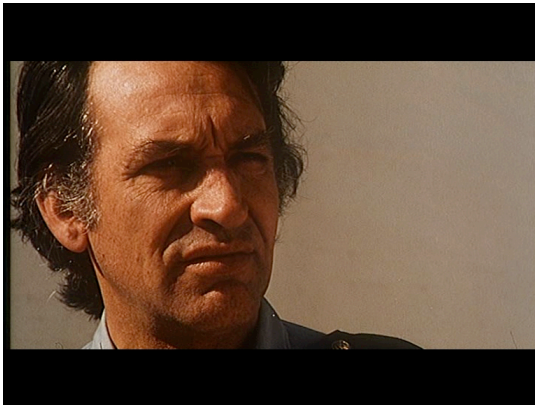


Un barco de los guardacostas se acerca, mientras Tom intenta avisarles de que el verdadero enemigo son los niños. Un primer plano muestra el arma de los guardias disparando contra Tom, el cual es alcanzado y, paradójicamente, termina muriendo de manera injusta puesto que el juicio que se hace desde fuera de la situación es otorgar la presunción de inocencia a los más débiles, supuestamente, a los niños. Tom muere en Almanzora, en el lugar donde él había querido llevar a su esposa embarazada para reconciliarse, de una vez por todas, antes de ser padres por tercera vez y muere, no a manos de aquellos seres de los que ha intentado huir durante toda la película, sino de personas ajenas a lo que ocurre en la isla y que han tomado una decisión equivocada condenando al personaje inocente.

El sargento baja del barco completamente conmovido con la dantesca escena: un montón de cadáveres de niños le impactan, culpando al hombre adulto al que acaba de disparar *"pero qué ha hecho este hombre"*.

Los niños comienzan a llorar, o a simular llanto mientras unos se lo llevan hacia dentro del pueblo y otros recogen los cadáveres de sus aliados y otros curan

las heridas. Cuando los agentes emprenden su camino hacia dentro del pueblo uno de los niños dice “*adiós*”, en un tono cantarín, y los llantos se transforman en risas maliciosas, las mismas que se han estado escuchando durante todo el metraje.



El sargento es testigo de cómo los niños empiezan a bajar las armas de su barca y uno de ellos le apunta directamente. Un plano detalle muestra el gatillo siendo presionado y el sonido del disparo. No se ve el asesinato. Ese sonido de disparo encadena con la siguiente acción en la que se ve un primer plano del motor de una barca siendo arrancado. Ambos sonidos, el del disparo y el del arranque, se solapan de tal forma que muestra el inicio de la dispersión del “juego” macabro, tal y como queda demostrado en la siguiente secuencia.

## [UNIDAD DE ANÁLISIS 16]

La última unidad de análisis supone una suerte de epílogo. Un grupo de niños, entre los que se encuentran el niño moreno que estaba pescando al llegar el matrimonio y el rubio; parece que ellos dos son los cabecillas. Lourdes, la niña que acariciaba la tripa de Evelyn se acerca a ellos para preguntar por qué no van todos a Benavís y el otro niño le responde que llamarían demasiado la atención. En ese momento el plano medio se vuelve más cerrado al contraplano, aumentando la intensidad de la conversación. A la pregunta de la niña sobre si en el continente los niños se pondrán a jugar como ellos el niño responde: "*sí claro, en todo el mundo somos muchos chicos, muchos...*" dejando un final completamente abierto y lleno de inquietud al dejar caer la idea de la expansión, como una epidemia.

Un plano general de la barca de "conquistadores", mientras se aleja cierra la película. Sobre este plano, en el que se ve al resto de niños despidiéndose y jugando en los barcos y en el agua, se sobreimpresionan los créditos y suena el *leitmotiv* del filme. La música continúa incluso cuando la pantalla ya ha fundido a negro, obligando al espectador a permanecer sentado, reflexionando sobre ese final apocalíptico.



## 7. 6. Puesta en escena

Resulta difícil concebir una puesta en escena más alejada del terror y sus arquetipos estéticos que la de este filme. Apenas hay claroscuros, no se juega con las sombras ni efectos de iluminación que oculten el terror, todo sucede a plena luz del día consiguiendo la angustia gracias a un encomiable ejercicio de dirección. En este apartado podemos hablar tanto de la fotografía como de la localización.

En cuanto a la fotografía e iluminación, el sol resulta ser otro personaje más de la película, aumentando la sensación de agobio y agotamiento (no queda claro si los personajes sudan y sufren por lo que están viviendo o por el calor que sufren, no hay que olvidar que son ingleses y no están acostumbrados a ese clima). Tom está sudando durante todo el filme, a medida que avanza la trama mucho más, pero en ningún momento busca otro tipo de ropa más cómoda, sino que continúa con su camisa de manga larga, sus vaqueros y su chaqueta vaquera (que se quitará sólo una vez que suben a la embarcación con destino a Almanzora), mientras que Evelyn utiliza ropa mucho más veraniega.

El director de fotografía, José Luis Alcaine, cuenta cómo se eligió una fotografía a plena luz del día con una iluminación muy difuminada, propia de las zonas marítimas, en la que no hay contrastes duros. En la entrevista incluida en la edición de la película de El País/Manga Films cuenta cómo su principal reto consistió en homogeneizar las luces de las distintas localizaciones del rodaje para conseguir una fotografía que no fuese de terror.

*“El problema que tenía con la fotografía estaba relacionado con que se rodó en varios sitios distintos, se rodó en un pueblo fuera de Madrid, fuera de Toledo, porque era un pueblo con casas blancas [...] parte de las callejuelas del pueblo están rodadas ahí, y muchos de los interiores de las casas, de los patios y luego se rodó en Sitges y en un pueblecito de Menorca, donde se rodó la parte de la isla. A mi me costó un poquito unificar todo porque no tiene nada que ver la luz de Madrid con la luz mediterránea que son cielos más brumosos y la lejanía queda siempre poco nítida...”<sup>260</sup>*

---

<sup>260</sup> Transcripción de la entrevista incluida en la edición del film perteneciente a la colección “Un país de cine 2”. El País/Manga Films. 2004.

La razón de esa homogeneización la podemos encontrar en la decisión del equipo de rodaje de “inventarse” un pueblo marítimo a base de fragmentos de otras localizaciones puesto que en esa zona costera les resultó imposible encontrar un solo pueblo sin enormes rascacielos cercanos<sup>261</sup>.

La estética parece cercana en ocasiones, aunque con grandes dosis realistas, al documental, mientras que en otras ocasiones está muy relacionada con lo que Sergio Leone estaba haciendo en España e Italia con el *spaghetti-western*, el género que revolucionó el cine europeo de los sesenta y setenta, como bien se ve en los fotogramas que hemos incluido. Sobre todo en cuanto a disposición de los duelos y el intercambio de miradas entre ambas partes.



Fotogramas de *Por un puñado de dólares*

Lo realmente atrevido del filme es mostrar el horror a plena luz del día, en un pueblo de casas blancas. Salvo algunas escenas pertenecientes a interiores (los registros de la fonda o el de la iglesia) o la corta escena nocturna (están muy poco tiempo en el exterior de noche porque enseguida entran a la comisaría, en donde hay luz) todo el resto se rueda con luz homogénea, sin juegos de contraste, no hay truco, el nivel de dificultad aumenta para generar angustia al prescindir de uno de los elementos básicos para crear el terror como es ese juego de ocultar elementos mediante la luz (o la ausencia de ella).

La acción se sitúa en una isla. Los protagonistas son extranjeros, británicos, en un país que el marido ya conoce, estuvo hace doce años, pero no en profundidad, habla algo del idioma pero no lo suficiente como para entenderse perfectamente. La pareja ha realizado un largo viaje desde Londres hasta la pequeña isla para tener unas vacaciones tranquilas, lejos del bullicio de la ciudad. Se produce ese doble aislamiento físico, por el hecho de estar en una isla, y

---

<sup>261</sup> Según la entrevista con Narciso Ibáñez Serrador en los extras del DVD de *¿Quién puede matar a un niño?*. Funhouse Entertainment/Dark Sky Films/MPI. 2007.

lingüístico, lo que provoca falta de comunicación. Pero antes de llegar a la isla los personajes son situados en un ruidoso pueblo en fiestas. La cantidad de gente y la diversidad de colores contrastan con el vacío y la, casi, monocromía isleña, en donde domina el blanco. La mayor parte de los espacios elegidos son exteriores (incluso el patio de la fonda está abierto). Entre las excepciones encontramos la secuencia de la iglesia y la de la comisaría; en donde se va a desarrollar la utilización del claroscuro, porque en el resto de la película no se puede. La reconciliación de la pareja y la muerte de Evelyn tienen lugar en un espacio cerrado y cuando es de noche, para darle intimidad a la escena, sin embargo, los contagios entre los niños se producen o bien al aire libre, como en la casa de los pescadores, o bien durante el día, como la escena en la que Lourdes acaricia la tripa de Evelyn.

Los espacios tienen su efecto en los personajes. Por un lado, el aislamiento del extranjero que no habla perfectamente el idioma, produciéndose equívocos o ausencia de comprensión en alguna ocasión. Se trata de un aislamiento más íntimo. Por otro lado, ese aislamiento interno tiene su reflejo en un aislamiento externo gracias a la localización de la historia en una isla de la que es difícil salir. Las calles soleadas y desiertas consiguen crear en el espectador desasosiego, aumentado por el hecho de que se encuentran en una isla de difícil acceso (sólo puede llegarse en barca, y se tarda unas cuatro horas) y bastante alejada de la civilización (el encargado de la oficina de turismo se preocupa por el avanzado estado de gestación de Evelyn al no existir médico en la isla).

Si la elección de una fotografía cercana al documental y completamente luminosa no es propia de un filme inscrito en el género de terror tampoco lo es, al menos en esa época, la ausencia de efectos especiales ni monstruos extraños que persigan a los protagonistas, tan sólo el terror de lo cotidiano. De hecho llama la atención la escasez de sangre que se muestra a pesar de ser una historia plagada de violencia extrema. Esos arrebatos agresivos de los niños tienen su reflejo sanguinolento en pocas ocasiones: el anciano muerto a golpes de bastón, ese mismo anciano siendo utilizado de piñata humana (quizás esta sea la única escena más cercana a los excesos del *gore*, ya que la cámara se ceba en el rostro sin ojos del hombre) y la sangre de algunas heridas, ni siquiera en el clímax final, cuando Tom ataca a golpe de remo a los niños, el director se ceba mostrando la sangre. Hay que destacar la utilización estratégica de ella en la escena en la que se encuentran encerrados en la celda, la sangre del niño al que dispara Tom resbala por la blanca pared, al igual que la sangre resbala por las piernas de Evelyn en el

momento de su muerte. Pero en general no existe una utilización excesiva de la misma, teniendo en cuenta, insistimos, la naturaleza violenta de la historia que se está contando.

La puesta en escena está concebida para darle el mayor realismo posible a esta historia con lo que se pretende que el espectador considere como posible lo que sucede, incidiendo directamente en su lado más irracional y provocándole miedo con esa posibilidad.

## **7. 7. Definición de los personajes principales, su evolución y sus interrelaciones**

Es necesario analizar a los personajes en dos grupos bien definidos por la propia película, como si de dos bandos bélicos se tratara. Por un lado el bloque infantil y por otro el bloque adulto. Con la excepción de la llegada del matrimonio a Benavís (y sus correspondientes interactuaciones con los dependientes, encargados de oficina de turismo, recepcionistas...), la aparición de un hombre superviviente al ataque y la visita a la casa de los pescadores, el bloque de los adultos está formado por Tom y Evelyn, los protagonistas de la trama y los que soportan todo el peso emocional de la película.

### **7.7.1. Bloque adulto: Tom y Evelyn**

Debido a esos bloques enfrentados que plantea la película el análisis de los personajes será más rico si se realiza de forma conjunta sus interrelaciones; aún así primero describiremos a cada miembro del matrimonio por separado.

Tom<sup>262</sup> es un hombre de mediana edad, aún joven, padre de dos niños, Richard y Rosie, que viaja con su esposa, embarazada de un tercero, a España para rememorar su viaje de hace doce años. Como ya ha estado antes allí y chapurrea algo de español es él quien lleva el liderazgo del periplo, preguntando y guiando a su esposa. Tom mantiene una postura siempre pensativa, como si su mente se encontrara en otro lugar. Se queda muy taciturno tras la reflexión del dependiente de la tienda de fotos sobre la violencia que sufren los niños en las guerras hasta que por fin, en un diálogo con su esposa, quedará patente que no se perdona a sí mismo el haber sugerido a su esposa abortar. Cuando llegan a la isla y es testigo directo del comportamiento de los niños, intenta en todo momento ocultárselo a su Evelyn, para protegerla de las visiones horribles e incomprensibles. Mostrará siempre una actitud mucho más pragmática que ella y, a veces, hasta más negativa.

---

<sup>262</sup> Ibáñez Serrador ha comentado en más de una ocasión que nunca le convenció la interpretación de Lewis Fiander como Tom. En un primer momento quiso que ese papel recayera en Anthony Hopkins pero nunca fue posible.

Evelyn, por su parte, es una mujer risueña, positiva, todo el rato contenta, intentando disfrutar del tiempo con su marido y atreviéndose incluso a pronunciar algunas palabras en español. Recuerda a su marido que él quiso matar al bebé que lleva dentro, pero no se trata de un reproche con acritud, sabe que su marido sufre por haber pensado si quiera esa posibilidad e intenta ayudarle a que lo verbalice y no se lo guarde dentro. Muestra su sensibilidad hacia el tema de la violencia infantil y Tom intenta protegerle, por ese motivo intenta ocultarle lo que pasa en la isla. La emotividad de Evelyn provoca que vuelque el coche y evite atropellar a los niños, terminando con la posibilidad de escapar de la isla. Cuando por fin asume que existe la posibilidad de que los niños estén cometiendo esos sangrientos actos sin motivo alguno es demasiado tarde ya que sufre en sus propias entrañas esa maldición.

Lo más interesante de la descripción de estos dos personajes se extrae de su interrelación. Cómo desde un primer momento, y gracias a la planificación y los silencios entre ellos, Ibáñez Serrador propone al espectador una serie de elementos a través de los cuales suponer que ese matrimonio no funciona, que entre ellos la relación es forzada y artificial, a pesar de los esfuerzos de la dulce Evelyn. A medida que la situación en la isla se va complicando y los nervios van apareciendo, en Tom aparece una personalidad mucho más egoísta que la de Evelyn, en el sentido de que él intenta salvarse y ella sólo intenta comprender el horror.

Finalmente, el director juega con las expectativas de los espectadores y, sobre todo, con el deseo de que si hubiera que salvar a algún personaje ese sería Evelyn, por su dulzura y su capacidad de perdonar (perdonó a su esposo y perdona el comportamiento asesino de los niños de la isla) destruyendo cualquier esperanza de supervivencia al ser devorada por su propio bebé. Ella muere en los brazos del atónito Tom y el espectador no sabe cómo reaccionar ante esa historia sin sentido en el que los seres más angelicales son capaces de las más encarnizadas barbaries. Lo ilógico de los acontecimientos ahora es sufrido por el espectador, que ve morir a uno de los personajes con los que más se ha identificado.

Ya solo, sin tener a nadie que juzgue sus actos y habiendo traspasado esa línea que propone la pregunta del título del filme, Tom no tiene nada que perder ni nada que demostrar, a sí mismo ni a nadie (todos están muertos), así que lo único que le queda es el instinto animal de sobrevivir a cualquier precio, por eso dispara sin piedad al grupo de, aparentemente, tiernos infantes. Por un momento el

espectador siente la necesidad de que Tom logre escapar de la isla, y es en ese momento en el que se produce otro giro inesperado de guión, otorgándole un final injusto al ser disparado por los guardacostas.

Al hablar de este bloque de adultos hay que mencionar la interacción que tiene lugar tanto con el hombre de la fonda como con la mujer del pescador. El primero les proporciona el testimonio directo de la realidad de la isla. Es un elemento necesario para terminar de creer lo que están haciendo los niños. Esa información no se la darán a la mujer del pescador, a la que, Tom, sólo quiere utilizar como medio para salir de la isla y que, al no conseguirlo, no tiene ni siquiera la deferencia de intentar convencerla y advertirla del peligro, y todo parece indicar que no es por miedo a que no le crea, sino para evitar perder tiempo en su huida.

### **7.7.1. Bloque infantil**

En la película son tratados como un bloque conjunto. Los niños forman una unidad compacta, una fuerza única perfectamente organizada y coordinada. El director eligió a más de trescientos niños sin experiencia en el campo de la interpretación para que dieran la sensación de espontaneidad<sup>263</sup>. A pesar de que la cámara se centre en algunos de esos niños (en Lourdes, o en aquellos que consiguen llegar a la casa de los pescadores para "contagiar" a sus hijos) la fuerza de éste bloque radica en ser una agrupación impersonal (de hecho sólo sabremos el nombre de una de las niñas) a la que se dota de las connotaciones negativas que podría tener una manada de animales cazadores rodeando a sus víctimas.

Los niños apenas hablan con los adultos (hay excepciones como la hija que engaña, con llantos, a su propio padre), en su mayor parte se comunican mediante aviesas miradas llenas de odio o risas escalofriantes, retomando ese concepto de salvajismo que les rodea. La conversación más larga que tienen es entre ellos, al final del filme, cuando se revelan los planes de conquistar todo el planeta.

De forma premeditada y utilizando sus armas infantiles son capaces de embaucar a los adultos, a quienes ven como enemigos, para que confíen en ellos. Resulta aterrador que los niños no sólo sean capaces de esos actos atroces sino que parecen disfrutar con ello, dadas las risas y el jolgorio. Lo más inquietante es la

---

<sup>263</sup> Masó, Ángeles: "Entrevista a Narciso Ibáñez Serrador". La Vanguardia Española. 24/04/1976.

ausencia de una explicación a ese comportamiento desviado y anormal (aunque quizás el prólogo del inicio pueda servir como elemento para poder justificar las acciones de los niños asesinos). No hay ninguna explicación para que se sepa qué ha generado esa violencia ni cómo se transmite de unos a otros (ahora intentaremos explicarlo, pero tan sólo aparecen dos posibles momentos de contagio, aunque el sistema es muy diferente). Y por supuesto son conscientes de su presunta inocencia, capaces de jugar con esa baza hasta el final.

Resulta interesante ver cómo son de diferentes las reacciones del matrimonio con los niños. Las interacciones de Tom con ellos están mucho más llenas de violencia que las de Evelyn, por eso a ella le cuesta tanto creer que sean los niños los culpables de la situación. Partiendo de la premisa de la presunta inocencia infantil para un adulto consciente de los problemas de la infancia en el mundo, como es Tom, resulta bastante duro admitir esa crueldad indiscriminada y de origen indeterminado que de la que ha sido testigo. En un primer momento, y consciente de la vulnerabilidad de Evelyn, decide no contárselo a su esposa para protegerla de la cruda verdad: si los seres más inocentes y entrañables son capaces de los actos más atroces entonces es que el mundo está condenado para siempre.

Sin tener otra opción, Tom por fin confiesa lo ocurrido a Evelyn. Una vez que ambos conocen lo que ocurre con los niños, mientras que Tom ya no muestra debilidad para defenderse a toda costa de ellos, Evelyn aún no ha superado ese dilema moral (al igual que el resto de habitantes de Almanzora) que le impide hacer daño a los niños. Evelyn supera demasiado tarde ese dilema y golpea su vientre intentando evitar su propio final, víctima de su propio hijo.

Resulta moralmente complicado juzgar las reacciones de los adultos en la película, la mayoría de ellos han sucumbido ante la idea de no hacer daño a los niños, sin embargo el único que intenta ver más allá de los rostros angelicales es Tom. El espectador se mantiene todo el rato en ese dilema moral difícil de asumir, entiende tanto a los habitantes de Almanzora como a Tom que le provoca ansiedad al entrar en conflicto sus propios ideales éticos. Ahí radica la grandeza de la película. Es un horror creado a partir de ese dilema, ya no sólo a partir de la violencia de la que es testigo. Ibáñez Serrador rompe los pilares de lo que, *a priori*, es puro e incapaz de hacer daño, dándole la vuelta de manera inteligente, sin hacer un horror fundamentado en la sangre.



## **7. 8. Estructura narrativa: la dosificación de la información y creación del terror**

### **7.8.1 Dosificación de la información**

Como hemos apuntado anteriormente, el hecho de incluir el prólogo documental tiene que ver con la pretensión, por parte del director, de que el espectador extraiga sus propias razones a ese ataque indiscriminado. Deliberadamente, las imágenes seleccionadas están directamente relacionadas con las consecuencias que sufren los niños a causa de los actos violentos de los adultos pudiéndose establecer una lectura que el sentido del filme relaciona con una suerte de venganza infantil. Y, sin embargo, la razón nunca se hará explícita, como tampoco se explicará si es algo interno a los muchachos o un agente exógeno, el que provoque ese cambio de actitud.

En esta película son muy importantes los puntos de inflexión en la dosificación de la información, que van a hacer que el espectador elabore su propia opinión sobre lo que está ocurriendo en la pantalla.

En concreto hay cuatro puntos de inflexión fundamentales.

- 1.** Cuando el espectador sabe que Tom no quería ser padre por tercera vez. Resulta una sorpresa ya que hemos visto a ésta embarazada y a ambos bastante felices, no nos podíamos imaginar que detrás de esa aparente armonía hubiese habido un conflicto matrimonial que parece no resuelto.
- 2.** El giro argumental se produce hacia el minuto 46 cuando Tom descubre la violencia que una simple niña ejerce sobre un anciano y, posteriormente, la piñata humana. Hasta entonces nada hacía sospechar que los culpables de que el pueblo esté vacío fuesen los niños.
- 3.** Un tercer giro argumental supone el asesinato de Evelyn por parte de su bebé no nacido. Es espeluznante que se transmita esa maldad al bebé.

**4.** El último punto de inflexión importante se produce ya al final de la película. Cuando llegan los guardacostas supone un alivio para el espectador, pero la sorpresa es que ellos también son confundidos por la supuesta inocencia de los niños y matan a Tom, dejando libre el camino para que los muchachos “tomen prestado” su barco para llegar a la península y ahí continuar su “juego”.

### **7.8.2. Creación del terror**

La película tarda casi media hora en comenzar la verdadera historia, adelantando que se trata de una película en la que la dilatación temporal será fundamental a la hora de crear la tensión. A partir de la llegada a la isla, la película se sostiene mayoritariamente por estructuras de suspense, recogemos aquí las más interesantes:

**1.** En el minuto 32, Tom descubre cómo una persiana se cierra rápidamente (EXPECTATIVA). Esperando encontrar algún ser humano, entra en la casa (TIEMPO DE SUSPENSE), pero no encuentra a nadie, aunque el espectador sí ve (escucha, mejor dicho) unas risas de niños tras una puerta (RESOLUCIÓN), añadiendo un elemento extraño que llame la atención al espectador por ser inesperado.

**2.** Hacia el minuto 34, una niña, quieta, está de pie tras Evelyn (EXPECTATIVA). Ella se da cuenta y se gira a ver quién la está observando, respira aliviada. La niña acaricia el vientre de Evelyn (TIEMPO DE SUSPENSE) y se va sin decir nada más (RESOLUCIÓN).

**3.** Cuando están en la pensión, minuto 52, el teléfono empieza a sonar, pero Tom no entiende al interlocutor al otro lado del teléfono, decide entonces subir a averiguar quién está realizando esas llamadas, pero no encuentra más que habitaciones vacías y cadáveres, entonces escucha ruidos en la parte de arriba de la pensión (EXPECTATIVA) y sigue investigando por las habitaciones hasta que escucha el grito de su esposa (TIEMPO DE SUSPENSE). Es ahora cuando encuentran al único

superviviente adulto de la isla, que les contará qué ha ocurrido la noche anterior (RESOLUCIÓN). En este caso la resolución no está dentro de las posibles que el espectador maneja (encontrar algún niño escondido), pero al encontrar un elemento que puede dar una explicación la situación, no se siente defraudado.

**4.** De nuevo otra situación de suspense que comienza con la llamada telefónica (EXPECTATIVA) que ni Tom ni ninguno de los otros protagonistas es capaz de entender. Vemos por fin quién está haciendo la llamada, una mujer dentro de una habitación, acosada por los niños (TIEMPO DE SUSPENSE), quienes finalmente logran entrar derribando la puerta (RESOLUCIÓN).

**5.** La hija del hombre que han encontrado en la pensión aparece llorando (EXPECTATIVA) pidiéndole ayuda, y él no puede negarse a marcharse con ella, ya que es su propia hija (TIEMPO DE SUSPENSE), vemos cómo giran por una calle y les perdemos de vista, escuchando tan sólo risas y jolgorio de niños (RESOLUCIÓN). Este momento es importante porque se trata del punto en el que Tom toma la drástica decisión de salir corriendo.

**6.** Esa situación desencadena la última gran macro estructura de suspense, dentro de la cual habrá altibajos en la intensidad de las situaciones. La hemos considerado una macro estructura porque a partir de aquí y hasta el final de la película (unos 35 minutos) no sabremos cuál es el desenlace de la decisión que toman, huir (EXPECTATIVA), pero los niños no están dispuestos a dejarles escapar y les persiguen (TIEMPO DE SUSPENSE). Durante este tiempo se ve cómo los niños van reclutando a otros niños y asesinando a los pocos supervivientes que quedan en la isla (en la casa de los pescadores). Y también la muerte de Evelyn, asesinada por su propio bebé *non nato*. Finalmente, los guardacostas disparan a Tom mientras éste intenta huir (RESOLUCIÓN).

Nos hemos encontrado con muchas menos situaciones de sorpresa que de suspense en esta película:

- 1.** La primera sorpresa que se encuentra es la del ataque del anciano por los bastonazos de una niña. El espectador está tan sorprendido como los protagonistas de la historia. Pero ahí no acaba, Tom descubre horrorizado la macabra piñata.
- 2.** La última gran sorpresa llega cuando los niños disparan a los guardacostas y roban el barco para llegar al continente y seguir "jugando" con otros niños.

## 7.9. Diferencias entre el relato original y el resultado final, el filme

La novela como tal se publicó en 1976, por Sala Editorial, tras el estreno del filme aunque, según cuenta el propio Juan José Plans en la introducción, la historia empezó a escribirla a finales de los sesenta. Existía una adaptación radiofónica del relato en 1970, en el programa *Escalofrío* de RNE (posteriormente hubo más adaptaciones radiofónicas, en seis capítulos de una hora cada uno que se emitieron en los programas *Sobrenatural* -1995- e *Historias* -1999-), así como una pre-publicación en la revista "Cosmópolis" (Madrid), en dos partes (números 34 y 35), y en 2002 se publicó en veintinueve capítulos en el diario "El Comercio" (Gijón).

Existen algunas diferencias entre novela y filme, sobre todo en cuanto a nomenclatura: los personajes principales de la novela se llaman Malco y Nona, y en la película son Tom y Evelyn, así como la isla en vez de llamarse Th'a se llama Almanzora. Pero habrá otras muchas disparidades de contenido.

La primera diferencia radica en el "prólogo", mientras que en la novela se introduce el personaje de un Premio Nobel experto en etología (en psicología se trata de una rama dedicada a estudiar científicamente el carácter y el comportamiento del ser humano en su entorno, y en biología se refiere al estudio del comportamiento de los animales en su entorno) que habla de la extinción de la raza humana citando en concreto a una de ellas: la autoaniquilación; en la película son esas imágenes de documentales sobre guerras e infortunios que afectan en mayor medida a los niños las que ocupan ese lugar de presentación de la historia.

Al final de la novela retomará al personaje del experto como aquella persona que sabía que en un momento determinado eso llegaría a suceder, su clarividencia queda demostrada en sus palabras, las últimas dichas por un personaje en la novela:

- *Los esperaba, hace mucho tiempo...*

La siguiente gran diferencia en cuanto al contenido radica en ese polen amarillo que cubre la isla. Parece ser el origen de la "locura" de los niños pero no se sabe de dónde viene, ni cómo ha llegado a parar ahí y si ha caído en otros puntos

del planeta. En el film de Ibáñez Serrador no existe una razón explícita sobre esa locura que comienzan a sentir los niños, salvo esos dos momentos en los que parece que sí se ve cómo se transmiten de unos a otros (el primero el de la niña que toca a Evelyn y el segundo los niños que, de forma casi telepática, contagian a los hijos de los pescadores). Las imágenes de los documentales suponen una explicación sutil de lo que puede estar ocurriendo. Sin embargo, al no resultar evidente la explicación el resultado es mucho más tenso para el espectador, que no es capaz de detectar de forma nítida el origen de la amenaza. Al parecer, la razón por la que se eliminó la presencia del polen fue por problemas de producción<sup>264</sup>.

En cuanto a la pareja protagonista, será en su relación como pareja en donde radiquen las principales diferencias y no tanto en las acciones que lleven a cabo, puesto que son prácticamente las mismas que en la novela. Durante todo el filme la actitud de Tom hacia Evelyn consiste en enmascarar la verdad de lo que está ocurriendo mientras que en la novela, Malco es sincero con Nona, aunque a ella le cueste aceptarlo. Evidentemente ese aspecto suma tensión a la situación que los personajes están viviendo en la isla. El hecho de no haber tenido ese conflicto emocional, hace que la relación de los protagonistas de la novela sea mucho más sincera y clara, no hay ningún secreto entre ellos.

El momento en el que Evelyn y Tom se reconcilian no existe en la novela, de tal manera que la muerte de ella en la película, a manos de su propio hijo no nacido, es mucho más dramática porque minutos antes habían, por fin, resuelto el conflicto.

En definitiva la película está mucho más centrada en Tom y Evelyn, en su tensa relación tras el planteamiento de la posibilidad del aborto y en el hecho de que sean extranjeros encerrados en una isla con niños practicando un macabro juego. Toda esa carga emocional derivada de la focalización de la atención en esos dos personajes provoca una mayor empatía por parte del espectador. El punto de vista es el de ellos dos y el espectador sufre lo que ellos sufren.

---

<sup>264</sup> Según conversación con Alejandro Ibáñez Nauta.

## **8. Conclusiones**





Tras la labor investigadora desarrollada en este trabajo hemos alcanzado las siguientes conclusiones, que tratarán de dar respuestas a esas hipótesis planteadas al inicio del presente trabajo, al tiempo que intentan aportar algo más de luz a la investigación de esa parte del cine español que aún no ha sido tratada como se merece.

**1. La obra cinematográfica de Narciso Ibáñez Serrador se enmarca dentro del género fantástico-terrorífico, manteniendo la codificación estilística propia de dicho género.**

De manera general, podríamos decir que existe lo “fantástico” siempre que se mantenga cierta ambigüedad en el relato y que genere inquietud en el receptor, sin olvidar que al final de la historia no debe haber una explicación clara. Por tanto, *La Residencia* no podríamos incluirla dentro del género “fantástico”, pero sí dentro del terror, por la existencia de esa explicación. *¿Quién puede matar a un niño?*, sin embargo, mantiene la ambigüedad hasta el final, por tanto, se trataría de una película de terror de género “fantástico”.

En cuanto a la segunda parte de la afirmación, *La Residencia* sí mantiene una codificación estética propia de esos cuentos góticos de terror, no así *¿Quién puede matar a un niño?*, que se desarrolla a plena luz del día y en espacios abiertos.

**2. La serie televisiva *Historias para no dormir* supone un precedente del estallido de la denominada “Edad de Oro” del cine fantástico-terrorífico español.**

Hasta la llegada de Ibáñez Serrador a la pequeña pantalla española apenas había existido un acercamiento de los autores al género (ni en cine, ni en literatura, que son las dos vertientes artísticas de las que estamos hablando en el presente trabajo). El éxito de la serie sin duda proporcionó una importante información acerca de los gustos de los espectadores españoles por el género, a la vez que también descubría a los autores que eran capaces de acometer ese género en un país sin apenas tradición, aunque se empezara adaptando a los clásicos anglosajones.

La emisión de las dos primeras etapas de la serie tuvo lugar entre 1966 y 1968 y es justo esa fecha en la que Enrique L. Eguiluz estrena *La marca del hombre lobo*, con una gran acogida entre el público, preparando el terreno para el éxito de taquilla de *La Residencia*.

Podemos decir que *Historias para no dormir* supone un precedente de esa tremenda eclosión del género en España denominada "Edad de Oro" del fantástico-terrorífico español.

También podemos considerar esta serie como el lugar en el que Ibáñez Serrador desarrolló su habilidad para contar historias utilizando un medio audiovisual. Los rasgos estilísticos propios de la serie (la edición de sonido para crear una ambientación, la banda sonora de Waldo de los Ríos, la importancia del giro final, el interés en la creación de personajes profundos interpretados por actores convincentes, el manejo de la planificación y el ritmo del montaje, etc.) tuvieron su adaptación a otro lenguaje que, aun siendo audiovisual, contaba con otros códigos y otras formas de crearlo que le hacían diferente a la televisión.

### **3. Se considera a Ibáñez Serrador como uno de los autores representativos de dicha etapa.**

Si tenemos en cuenta alguna de las características del género en España (costes bajos de producción, la estética *feista* o los excesos visuales y sexuales) definitivamente Ibáñez Serrador no se trata de un autor representativo como lo fueron Jesús Franco o Paul Naschy, que con sus incontables producciones coparon durante un corto, pero intenso periodo de tiempo, el vacío de género que habían dejado las grandes productoras extranjeras. De hecho, Ibáñez Serrador tampoco comparte esa abundante filmografía que tanto Franco como Naschy poseen y sin embargo, con sus dos aportaciones fílmicas y las televisivas, se le puede considerar como un autor imprescindible.

Los abultados presupuestos y su impecable fama fueron dos elementos fundamentales para que sus películas tuvieran una factura visual de mayor calidad. Dicho presupuesto repercutía directamente en el tiempo necesario para la preparación de las películas, con lo cual podemos disfrutar de dos filmes cuyo tratamiento audiovisual y puesta en escena respondían a una exigencia personal de

Ibáñez Serrador como autor y no a exigencias industriales basadas en la máxima rentabilidad.

#### **4. Los dos filmes de Narciso Ibáñez Serrador marcan el arranque y el declive de la "Edad de Oro" del género fantástico-terrorífico en España.**

En cuanto a recaudación y número de espectadores, sin duda *La Residencia* tuvo un impacto tan importante en España que provocó que tanto industria como público volcaran sus intereses en ese género apenas conocido. No podemos asegurar que dicho filme supusiera el inicio de la "Edad de Oro" porque existieron, como hemos visto, otros filmes previos integrados dentro del género, pero sí se puede afirmar que la posición que alcanzó la obra prima de Ibáñez Serrador la convirtió en uno de los más importantes impulsos del fantástico-terrorífico español.

El declive de esa "Edad de Oro" tiene más que ver con la muerte de Francisco Franco y el camino hacia una transición democrática. Todas las represiones sociales que durante los últimos años del franquismo estallaron de forma desmesurada en ese género en España ya no tenían sentido en una sociedad sin dictadura. La última película que Profilmes produjo dentro del género, y la última con Naschy, fue *La maldición de la bestia*, en 1975, y *¿Quién puede matar a un niño?* se estrenó en 1976, obteniendo unas cifras de taquilla y espectadores mucho menores que su predecesora.

Por tanto, no se puede afirmar que los dos filmes de Ibáñez Serrador sean los puntos de inflexión para el inicio y final de una etapa sino que forman parte, junto con otras obras, de esa génesis y conclusión.

#### **5. La contribución del director uruguayo supone una aportación original al género.**

No hay duda que Ibáñez Serrador, como tantos otros, supo leer el estilo y el buen hacer de aquellos directores a los que admiraba, entre ellos Alfred Hitchcock, para luego ser capaz de utilizar lo aprendido y darle su propio toque personal. *La Residencia* no aporta nada nuevo al género, su importancia radica en la aplicación

correcta de los cánones propios de un cuento de terror decimonónico basado en los claroscuros, lo sugerido, así como de un excelso manejo del tiempo cinematográfico y de la dosificación de la información. En cambio, *¿Quién puede matar a un niño?*, sí supone una ruptura con los rasgos propios del género, por la sorprendente utilización de su fotografía y por lo crudo del argumento.

**9. Resumen: Aportaciones de Narciso  
Ibáñez Serrador al cine fantástico-  
terrorífico**



## 9.1 Introducción

El objeto de estudio de la presente tesis es Narciso Ibáñez Serrador, en su faceta de autor de ficción fantástico-terrorífica, intentando esclarecer cuáles fueron sus aportaciones en el ámbito cinematográfico. El grueso de dicha investigación consistirá en el análisis audiovisual de sus dos películas: *La Residencia* y *¿Quién puede matar a un niño?*; sin olvidarnos de su serie *Historias para no dormir*, que puede considerarse un precedente de su obra fílmica.

Se ha venido considerando dicho género como una de las válvulas de escape del ser humano para sus fobias y miedos, sobre todo en determinados momentos en los que la sociedad vive situaciones críticas. Para contextualizar su obra hablaremos: primero del concepto de "lo fantástico"; segundo, de la historia de ese género en España, país donde Ibáñez Serrador desarrolló el grueso de su obra fantástico-terrorífica.

## 9.2. Resumen

### 9.2.1. Acercamiento teórico al universo fantástico y de terror

El fantástico es un género de difícil definición y concreción sobre el que los estudiosos en la materia no se ponen de acuerdo a la hora de explicar y mucho menos de delimitar, más allá de la coincidencia en la condición *sine qua non* de la existencia de cierta ambigüedad que rodea las historias (ya sean literatura o cine), dificultando su detección. Su campo semántico recoge palabras como horror, terror, suspense, miedo, etc. El miedo siempre ha acompañado al ser humano. Desde el momento en que la racionalidad se impuso a la superstición, y (casi) todo comenzó a tener explicación lógica, tuvo que canalizarse a través de otros medios, uno de ellos fue, sin duda, la literatura de terror en donde nacieron los monstruos clásicos como Drácula o Frankenstein. Toda esa mitología literaria tendrá cabida en un nuevo medio en el que el terror pudo expandirse: el cine; que con su impresión de veracidad calaba mucho más hondo en los espectadores que en los lectores. El cine, con su lenguaje propio, utilizará una serie de mecanismos para generar inquietud en el espectador, entre ellos encontramos: la sorpresa (el sobresalto

inmediato) o el suspense (gestión y dilatación de la información a lo largo de un tiempo determinado con el fin de crear angustia en el espectador).

### **9.2.2. Historia del cine fantástico-terrorífico español**

España no se caracteriza por tener una tradición dentro del género, como sí lo hizo la cultura anglosajona. Durante los primeros sesenta años apenas existe el género como tal, la producción es escasa, esporádica, sin continuidad y sin rasgos claros que lo identifiquen. Una de las primeras incursiones la realiza Jesús Franco en 1961 al dirigir *Gritos en la noche*. Siete años más tarde, Enrique L. Eguiluz rompe un poco más ese hielo con su película *La marca del hombre lobo*, en donde, por primera vez, Paul Naschy da vida a su popular Waldemar Daninsky y ya se puede empezar a hablar de "Edad de oro" del fantástico-terrorífico español. Posteriormente se estrenan dos filmes, *La Residencia* (1969), de Narciso Ibáñez Serrador, y *La noche de Walpurgis* (1971), de León Klimovsky, con gran éxito de taquilla, aunque, sin duda, *La Residencia* supone un gran hito en España tanto por la cifra recaudada como por el número de espectadores que acudieron a verla.

Durante un corto periodo de tiempo, apenas diez años, la producción de dicho género aumentó ostensiblemente, los creadores de dichos filmes fueron conscientes del alto rendimiento que podían obtener sin que la cifra de producción fuera descabellada, más bien todo lo contrario. Se esforzaban en cada película para que éstas no parecieran españolas. Dentro de este grupo de valientes que luchaban contracorriente, puesto que, institucionalmente, el género no era bien visto, podemos encontrar, aparte de los ya citados, a Amando de Ossorio, Eugenio Martín o Jordi Grau.

### **9.2.3. Narciso Ibáñez Serrador: breve apunte biográfico**

Narciso Ibáñez Serrador, Chicho, nace en Uruguay el 4 de julio de 1935 procedente de una familia con tradición teatral como eran sus padres, Narciso Ibáñez Menta y Josefina Serrador. Sus enfermedades infantiles hicieron que se desarrollara una personalidad tímida y curiosa (devoraba libros de terror y de biografías) que sin duda marcaron su rumbo artístico. Desde muy pequeño empezó a demostrar sus dotes como creador de historias, comenzando por el teatro. Su



pasión viajera y tener múltiples trabajos, hicieron que ese niño tímido se transformara en un autor multidisciplinar. Los éxitos en la televisión argentina sirvieron de aval para que iniciara su carrera en Televisión Española. Sus primeros triunfos le llevaron a tener la oportunidad de ser el encargado de realizar una serie de telefilmes destinados a ganar concursos internacionales. La serie, en su mayor parte de terror, *Historias para no dormir* aún se mantiene en la memoria de los españoles. Su personalidad hiperactiva e inquieta hizo que generara una prolífica obra televisiva en muchos ámbitos, siendo uno de los más sonados su celeberrimo concurso familiar *Un, dos, tres... responde otra vez*.

#### **9.2.4. *Historias para no dormir*, el origen de un estilo**

Durante tres etapas, Ibáñez Serrador encogió los corazones de los espectadores españoles, las *Historias para no dormir* eran capítulos, en su mayoría de terror y de suspense, destinados ocupar, desde el cariño, la memoria de los españoles por muchos años. La mayor parte de los episodios eran adaptaciones de escritores clásicos como Poe o Bradbury, aunque otros muchos fueron escritos por él, firmando con su pseudónimo: Luis Peñafiel.

#### **9.2.5. *La Residencia***

Esta película se ha mantenido durante años entre las que más recaudación obtuvieron dentro del género. Tras el éxito televisivo, el cine parecía el salto lógico para el talentoso realizador. A pesar de las restricciones censoras, Chicho pudo llevar a cabo su proyecto sin contar con las dificultades económicas con las que muchos de sus compañeros de género contaron. El resultado es una película con una ambientación de historia gótica que cuenta la historia de una represión, emocional y sexual, que estalla en una violencia desmedida, a parte de en extrañas parafilias: una recia mujer dirige una residencia para señoritas de dudosa reputación y en ella comenzará a haber extrañas desapariciones. Toda la planificación, montaje y puesta en escena están dirigidos a esa creación de terror a partir del suspense y la sorpresa partiendo de la base de la sutileza y los conceptos soterrados. El director uruguayo consigue un ambiente claustrofóbico a partir de la austeridad y las ideas implícitas.

### **9.2.6. *¿Quién puede matar a un niño?***

Su segundo filme también funcionó bien en taquilla, aunque sin alcanzar las cifras del anterior. Cuenta la historia de un matrimonio británico que, en plenas vacaciones, descubre que los niños están atacando a los adultos. Lo realmente interesante de este filme es la creación del terror utilizando una puesta en escena radicalmente opuesta a lo que se entendía como propia del terror (claroscuros, espacios cerrados...): una isla, a plena luz del día y en espacios abiertos. El estremecimiento del espectador viene dado cuando una situación aparentemente normal en la que, *a priori*, no hay una amenaza clara se transforma en una desquiciante pesadilla bajo un sol de justicia en la que el elemento que produce ese pánico es aquel que jamás se le hubiera ocurrido al espectador: los niños; provocando también un dilema moral de difícil solución.

## **9.3. Conclusiones**

Ibáñez Serrador utilizó todo lo aprendido en la televisión, en la cual se podía permitir mucho más margen de error, para utilizarlo en la realización de sus dos películas, contando, incluso, con guionistas con los que ya había trabajado (tanto Juan Tébar como Juan José Plans habían colaborado con él de una u otra manera) así como recursos estilísticos que se reproducirá en su salto a la cinematografía (como la edición del sonido para crear ambientación, la colaboración con el mismo compositor, Waldo de los Ríos, etc.).

Si tenemos en cuenta el capítulo teórico de acercamiento al fantástico podríamos concluir que *La Residencia* sí se enmarca dentro del terror, pero no del fantástico, al tener todo una explicación racional, finalmente. Sí se puede incluir *¿Quién puede matar a un niño?* dentro del fantástico al no existir una explicación clara al hecho que desencadena la historia.

Su experiencia en el oficio como realizador le otorgó una gran capacidad para solventar dificultades de una manera, cuanto menos, elegante. Su obra no tiene nada que ver con el feísmo y los excesos visuales que caracterizan la "Edad de Oro". Por eso, por las facilidades presupuestarias que tuvo y por contar con tan sólo dos filmes, no podemos considerar a Ibáñez Serrador como un director

representativo de esa época. Lo podría ser en el sentido de intentar otorgar a las películas apariencia de extranjeras y por el éxito internacional obtenido.

Ibáñez Serrador supo, como otros tantos, aprender de los grandes maestros que le precedieron, de esta manera, Alfred Hitchcock está presente en sus dos películas. Las obras del director británico, así como otros autores (p. ej. Jack Clayton) sirvieron de inspiración para ese correcto ejercicio de terror gótico que es *La Residencia*. La contribución verdaderamente importante y original fue la elección a plena luz del día y con unos elementos amenazadores inverosímiles como son esos niños de *¿Quién puede matar a un niño?*.



**10. Abstract: Narciso Ibáñez Serrador's  
contribution to fantastic and horror film  
making**



## 10.1. Introduction

The academic aim of this doctoral thesis is to study Narciso Ibáñez Serrador as an author of fantastic and horror-themed fictions, willing to elucidate what his contribution in the film-making sphere was. The main part of this research will be focused on the audiovisual analyse of his two motion pictures: *The house that screamed* and *Island of the damned*; also taking into account his television series *Historias para no dormir* (Stories to stay awake), that can be considered as a precedent to his film work.

This genre is usually considered an outlet for human phobias and fears, mainly when the society undergoes critical situations. In order to provide a background to his work we will first deal with the concept of "fantastic", followed by the history of this genre in Spain, the country where Ibáñez Serrador produced most of his fantastic and horror-themed works.

## 10.2 Summary

### 10.2.1. Theoretical approach to the fantastic and horror universe

It's hard to make an accurate definition of the fantastic genre. Even scholars disagree at this point, specially when it comes to draw its boundaries. The only shared view is the slight ambiguity that surrounds the stories as a *conditio sine qua non* (both in literature and cinema), which hinders its detection. Its semantic field gathers words such as horror, terror, suspense, fear, etc. Fear has always been alongside the human being; since rationality overcame superstition and logical explanations became available for (almost) everything, it had to be channelled through other means. One of them was doubtlessly horror literature, where classic monsters like Dracula or Frankenstein were born. All that literary mythology will fit into a new medium where horror genre could expand: cinema, whose truthful appearance dug emotionally deeper in moviegoers than in readers. Cinema, with its own language, will use a range of resources to generate a feeling of restlessness in viewers: surprise (immediate shock) or suspense (management and dilation of information along a certain time to create anguish in spectators).

### 10.2.2. History of the Spanish fantastic and horror film-making

Unlike Anglo-Saxon culture, Spain lacks of a tradition in this genre. In the first sixty years there's hardly a so-called genre, the production is scarce and sporadic, with no particular features that make it different. One of the first trials was made by Jesús Franco in 1961 by directing *The awful Dr. Orlof*. Seven years later, Enrique L. Eguiluz goes a step further with *Frankenstein's bloody terror*, where Paul Naschy plays his popular Waldemar Daninsky for the first time. At this stage it's fair to talk about a "Golden Age" of the Spanish fantastic and horror film-making. Later, two movies were released, *The house that screamed* (1969), by Narciso Ibáñez Serrador, and *The werewolf vs. the vampire women* (1971), by León Klimovsky. Both had a great box-office success, nevertheless *The house that screamed* was a milestone in Spain both in terms of high revenues and viewers.

For a short term, not more than ten years, the production of this genre grew quite a lot. Film-makers realised they could get high outputs from rather small investments. They strove to prevent every single film from having a Spanish look. Among this group of brave dissidents, as this genre wasn't socially appreciated, other names are Amando de Ossorio, Eugenio Martín or Jordi Grau.

### 10.2.3. Narciso Ibáñez Serrador: biographical sketch

Narciso Ibáñez Serrador, also known as Chicho, was born in Uruguay on July 4th 1935, in a theatre-related family whose parents were Narciso Ibáñez Menta and Josefina Serrador. His weak health as a kid made him develop a shy and curious personality (he devoured horror and biography books) that undoubtedly led him to the path of art. He started to show his theatre-writing skills at a young age. His passion for travelling and for moonlighting turned this fearful child into a multidisciplinary author. His achievements in the Argentine television endorsed the beginning of his career at Televisión Española. After his first successes he was commissioned to produce a range of TV movies aimed at winning international contests. His horror series *Historias para no dormir* (Stories to stay awake) is still in the minds of the Spaniards. His hyperactive and restless personality made him produce a prolific work for television in many areas. One of his best known shows was the notorious family quiz *Un, dos, tres... responde otra vez* (One, two, three... answer again).



#### **10.2.4. *Historias para no dormir*, the source of a style**

Along three seasons, Ibáñez Serrador managed to shrink the Spanish spectators' hearts. Most of the episodes of *Historias para no dormir* (Stories to stay awake) featured horror and suspense plots that stayed in the common memories of Spaniards for many years. They were primarily adaptations from the work of classic writers like Poe or Bradbury, while many others were written by himself and signed with the pen-name Luis Peñafiel.

#### **10.2.5. *The house that screamed***

This film kept for years a place at the top of the box-office ranking regarding its genre. After the television success, cinema seemed the logical next step for this talented producer. Despite censorship obstructions, Chicho carried out his project without the economic difficulties many of his genre-colleagues had to tackle. The outcome is a gothic-tale-style film that tells the story of an emotional and sexual repression that explosively turns into massive violence, along with strange paraphilias: a tough woman runs a boarding school for ladies of dubious reputation where mysterious disappearances begin to take place. The production design, editing and *mise-en-scène* are aimed at creating horror out of suspense and surprise, on the basis of subtleness and concealed concepts. The Uruguayan filmmaker achieves a claustrophobic atmosphere starting from austerity and implied ideas.

#### **10.2.6. *Island of the damned***

His second film also hit good box-office revenues, although figures weren't as high as those of the first one. It's the story of a British couple who discover while on holidays that children are attacking adults. The most interesting feature of this movie is the construction of horror by using a *mise-en-scène* radically opposed to what horror used to look like at that time (lights and shadows, enclosed spaces...): one island under the sun and open-air spaces. The viewer shudders when an apparently normal situation, with no perceptible menaces to worry about, turns into an unsettling nightmare under a shining sun where the source of panic lies where the spectator would have never imagined: on the children, which also poses a hard to solve moral dilemma.

## 10.3. Conclusion

In the making of these two motion pictures Ibáñez Serrador took advantage of all the lessons learned in television, where he could work with a bigger margin of error. He even hired scriptwriters he had already worked with (both Juan Tébar and Juan José Plans had collaborated with him in some ways) and used television-trained stylistic tools in his work as a film-maker (such as sound editing in order to create ambiances, the hiring of the same music composer, Waldo de los Ríos, etc.)

Taking into account the theoretical chapter that approaches the fantastic genre, we might conclude that *The house that screamed* does fit into terror genre but not into the fantastic one, because everything is rationally explained at the end. However, *Island of the damned* can be categorised into fantastic genre as there is not a clear explanation of the fact that triggers the story.

His experience as a television director made him largely capable of solving troubles at least in an elegant way. His work has nothing to do with the usual taste for ugliness and visual excess of the "Golden age". This, in addition to the fact that he had no budgetary constraints and that he only made two films in his career, prevents us from considering Ibáñez Serrador as a representative director for that period. He could be so to the extent that he tried to give a foreign look to his movies and for the international success he had.

As so many others did, Ibáñez Serrador learned from the previous masters, so the spirit of Alfred Hitchcock is in his two films. The work of the British director, as well as that of others (e.g. Jack Clayton), was an inspiration for this correct exercise of gothic horror called *The house that screamed*. The really important and original innovation was choosing daylight and such an unlikely menace as the children in *Island of the damned*.

## **11. Bibliografía y otras fuentes**



## 11.1. Libros

- Agudo, Ángel: *Paul Naschy: la máscara de Jacinto Molina*. Pontevedra. Scifiworld. 2009.
- Aguilar, Carlos: *Jesús Franco*. Madrid. Cátedra. 2011.
- Aguilar, Carlos (Coord.): *Cine fantástico y de terror español: 1900-1983*. San Sebastián. Semana de cine fantástico de San Sebastián. 1999.
- Aguilar, Carlos (Coord.): *Cine fantástico y de terror de la Universal*. San Sebastián. Donostia Kultura. 2000.
- Aguilar, Carlos (Coord.): *Cine fantástico y de terror español: 1984-2004*. San Sebastián. Semana de cine fantástico de San Sebastián. 2005.
- Aguilar, Santiago: *Edgar Neville: tres sainetes criminales*. Madrid. Cuadernos de la Filmoteca Española. 2001.
- Aguirre, Lakshmi I. (Coord.): *La mujer en la sombra: lo femenino en el cine fantástico y de terror*. Málaga. Semana Internacional de Cine Fantástico y de Terror de Estepona. 2009.
- Altman, Rick: *Los géneros cinematográficos*. Barcelona. Editorial Paidós. 1999.
- Andre, Christophe: *Psicología del miedo: temores, angustias y fobias*. Barcelona. Kairos. 2005.
- Aumont, Jaques y Marie, Michel: *Análisis del film*. Barcelona. Paidós Comunicación. 1990.
- Barriga Bravo, José J. (Dir.): *Historias para no dormir*. Madrid. Julio García Peri Editor. 1967.
- Bassa, Joan y Freixás, Ramón: *Expediente S: softcore, sexploitation, cine "S"*. Barcelona. Futura. 1996.
- Beck, Calvin Thomas: *Heroes of the Horrors*. New York/London. Collier Books. 1975.
- Bécquer, Gustavo Adolfo: *Rimas y leyendas*. Madrid. Ediciones Rueda. 1996.
- Benedeti, Ignacio, Calvo, Rafael y Zapata, Xosé: *Amando de Ossorio. Un galego fantástico*. Coruña. Universidad de La Coruña. Servicio de Extensión Universitaria. Club de Cine, Vídeo y Fotografía. 1999.
- Bloch, Robert: *Pleasant dreams-nightmares*. Wisconsin. Arkham House. 1960.
- Bordwell, David: *La narración en el cine de ficción*. Barcelona. Paidós. 1996.

- Burrell, Nigel J.: *Knights of terror. The blind dead films of Amando de Ossorio*. Inglaterra. Midnight media publishing. 2005.
- Butler, Ivan: *Horror in the cinema*. New York. Barnes. 1970.
- Cabero, Juan Antonio: *Historia de la cinematografía española, 1896-1949*. Gráficas cinema. Madrid. 1949.
- Calvo, Rafael y Zapata, Xosé: *Amando de Ossorio. Un galego fantástico*. A Coruña. Machado Libros. 2005.
- Campa, Rosalba: *Territorios de la ficción, lo fantástico*. Madrid. Editorial Renacimiento. 2008.
- Carreras Lario, Natividad: *TVE en sus inicios. Estudio sobre la programación*. Madrid. Editorial Fragua. 2012.
- Carrere, Emilio: *La torre de los siete jorobados*. Madrid: Valdemar, 2004.
- Carroll, Noël: *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid. Antonio Machado Libros. 2005.
- Castro de Paz, José Luis y Pérez Perucha, Julio: *El cine de Manuel Mur Oti*. Vigo. 4º Festival del Cine Independiente de Ourense. 1999.
- Collin de Plancy, M.: *Diccionario infernal*. Barcelona. Editorial Táber. 1968.
- Corral, Juan: *Hammer. La casa del terror*. Madrid. Calamar Ediciones. 2003.
- Creed, Barbara: *The monstrous-feminine: Film, feminism, psychoanalysis*. New York. Routledge. 1993.
- De España, Rafael: *Breve Historia del Western mediterráneo (la recreación europea de un mito americano)*. Barcelona. Glenat, 2002.
- Díaz, Adolfo Camilo: *El cine fantaterrorífico español: una aproximación al género fantaterrorífico en España a través del cine de Paul Naschy*. Gijón. Editorial Santa Bárbara. 1993.
- Díaz, Lorenzo: *La televisión en España*. Madrid. Alianza Editorial. 1994.
- Díaz, Lorenzo: *50 Años de TVE*. Madrid. Alianza Editorial. 2006.
- Equipo "Cartelera Turia": *Cine español, cine de subgéneros*. Valencia. Fernando Torres. 1974.
- Falquina, Ángel y Porto, Juan José: *Cine de terror y Paul Naschy*. Madrid. Ed. Madrid. 1974.
- Fernández Cuenca, Carlos: *Segundo de Chomón, maestro de la fantasía y de la técnica: (1871-1929)*. Editora Nacional Madrid. 1972.
- Fernández Cuenca, Carlos: *El cine de terror en la Universal*. Madrid, Filmoteca Nacional. 1976.
- Francescutti, Pablo: *La pantalla profética*. Madrid. Cátedra. 2004.
- Franco, Jesús: *Memorias del tío Jess*. Madrid. Aguilar. 2004.

- Fridlund, Bert: *The Spaghetti Western. A Thematic Analysis*. London. McFarland & Company Inc. 2006.
- García de Dueñas, Jesús y Gorostiza, Jorfe: *Los estudios cinematográficos españoles*. Madrid. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. 2001.
- García Escudero, José María: *La historia en cien palabras del cine español y otros escritos sobre cine*. Salamanca. CineClub del SEU. 1954.
- García Fernández, Emilio C.: *Historia del cine en Galicia (1986-1984)*. A Coruña. La voz de Galicia, 1984.
- García Fernández, Emilio C.: *Historia ilustrada del cine español*. Barcelona. Planeta. 1985.
- García Fernández, Emilio C.: *El cine español contemporáneo*. Barcelona. Centro de investigaciones literarias españolas e hispanoamericanas. 1992.
- García Fernández, Emilio C.: *El cine español: una propuesta didáctica*. Barcelona. Centro de investigaciones literarias españolas e hispanoamericanas. 1992.
- García Fernández, Emilio: *Cine español entre 1896 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos*. Barcelona. Ariel. 2002.
- García Fernández, Emilio C., Sánchez González, Santiago, Marcos Molano, María del Mar, Urrero Peña, Guzmán: *La cultura de la imagen*. Madrid. Editorial Fragua. 2006.
- García Fernández, Emilio C. (Coord.): *Historia del cine*. Madrid. Fragua. 2011.
- García Llopis, Julio: *La imagen del miedo: 100 años de cine de terror*. Valencia. Ediciones TRO. 2000.
- Gifford, Denis: *A pictorial history of horror movies*. England. Hamlyn. 1973.
- Gil, Alberto: *La censura cinematográfica en España*. Barcelona. Ediciones B. 2009.
- Groff, Conklin (Coord.): *Los mejores relatos de ciencia ficción*. Barcelona. Bruguera. 1967.
- Gubern, Román: *La censura. Función y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona. Ediciones Península. 1981.
- Gubern, Román y Font, Domènec: *Un cine para el cadalso*. Barcelona. Editorial Euros. 1975. [2ª edición]
- Gubern, Roman y Prat, Joan: *Las raíces del miedo: antropología del cine de terror*. Barcelona. Tusquets. 1979.

- Hopewell, John: *El cine español después de Franco*. Madrid. El Arquero. 1989.
- Huerta, Miguel Ángel y Pérez Morán, Ernesto (Eds.): *El cine de barrio tardofranquista*. Madrid. Editorial Biblioteca Nueva. 2013.
- Hutchings, Peter: *Hammer and beyond: The british horror film*. Manchester: Manchester University Press, 1993.
- Ibáñez Serrador, Narciso: *El regreso y otras historias para no dormir*. Barcelona. Editorial Martínez Roca. 1998.
- James, Henry: *Otra vuelta de tuerca*. Madrid. Cátedra. 2012.
- King, Stephen: *Danza macabra*. Madrid. Valdemar Ediciones. 2006
- Krakauer, Sigfried: *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona. Paidós Ibérica. 1985.
- Latorre, José María: *El cine fantástico*. Barcelona. Editorial Fabregat. 1987.
- Lázaro-Reboll, Antonio: *Spanish Horror Film*. Edimburgo. Edinburgh University Press. 2012.
- Lázaro-Reboll, Antonio y Willis, Andrew: *Spanish Popular Cinema*. Manchester. Manchester University Press. 2004.
- Lazo, Norma: *El horror en el cine y en la literatura acompañado de una crónica sobre un monstruo en el armario*. Barcelona. Ediciones Paidós Ibérica S. A. 2004.
- Lenne, Gérard: *El cine "fantástico" y sus mitologías*. Barcelona. Anagrama. 1974.
- Leutrat, Jean Louis: *Vida de fantasmas: Lo fantástico en el cine*. Valencia. Ediciones de La Mirada. 1999.
- Llinás, Francisco: *José Antonio Nieves Conde. El oficio del cineasta*. Valladolid: Semana Internacional de cine de Valladolid / SGAE, 1995.
- Llinás, Francisco: *Ladislao Vajda. El húngaro errante*. Valladolid. Seminci. 1997.
- López, Diego y Pizarro, David: *Silencios de pánico: historia del cine fantástico y de terror español, 1897-2010*. Barcelona. Tyrannosaurus Books. 2013.
- Losilla, Carlos: *El cine de terror. Una introducción*. Barcelona: Paidós, 1993.
- Lovecraft, H.P.: *El horror en la literatura*. Madrid. Alianza Editorial. 1982.
- Matellanos, Víctor: *Spanish Horror*. Madrid. T&B Editores/Ayuntamiento de Talamanca del Jarama. 2009.
- Matellano, Víctor: *Spanish Exploitation*. Madrid. T&B. 2011.



- Maupassant, Guy: *El Horla y otros cuentos fantásticos*. Madrid. Alianza Editorial. 1979.
- Memba, Javier: *La Hammer. Su historia. Sus películas. Sus mitos*. Madrid. T&B Editores. 2004.
- Memba, Javier: *La década de oro de la ciencia-ficción (1950-1960)*. Madrid. T&B Editores. 2005.
- Mendíbil, Álex: *Narciso Ibáñez Serrador, presenta...* Valencia. Fundación Municipal de cine/Mostra de Valencia/Ayuntamiento de Valencia. 2001.
- Minguet, Joan: *Segundo de Chomón. Más Allá del Cine de Atracciones: 1904-1912*. Barcelona. Filmoteca de la Generalitat de Catalunya. 1999.
- Molina Foix, Juan Antonio (Coord.): *Horrorscope: mitos básicos del cine de terror*. Vol.1. Madrid. Nostromo. 1974.
- Molina, Jacinto: *Crónicas de las tinieblas*. Burgos. A.G. Amabar. 1993.
- Molina, Jacinto: *Cuando las luces se apagan*. Madrid: T&B Editores, 2008.
- Moreno, F.A. y López Pellisa, Teresa (Eds.) *Ensayos sobre literatura fantástica y ciencia ficción*. Madrid. Asociación cultural Xatafi/Universidad Carlos III. 2009.
- Naschy, Paul: *Memorias de un hombre lobo*. Madrid. Alberto Santos Editor. 1998.
- Navarro, José Antonio (Coord.): *El cine de ciencia ficción: explorando mundos*. Madrid. Valdemar. 2008.
- O`Henry: *Historias de Nueva York*. Madrid. Nórdica Libros. 2012.
- Olivares, Julio Ángel: *Jaume Balagueró*. Madrid. Akal. 2011.
- Olney, Ian: *Playing dead: spectatorship, performance and Eurohorror cinema*. Tesis Doctoral. Universidad de Nebraska. 2003.
- Palacio, Manuel: *Historia de la televisión en España*. Barcelona. Gedisa. 2001.
- Palacio, Manuel (Ed.): *Las cosas que hemos visto. 50 años y más de TVE*. Madrid. Instituto de RTVE. 2006.
- Pérez Perucha, Julio: *Antología crítica del cine español*. Madrid. Cátedra/Filmoteca española. 1997.
- Pérez Perucha, Julio: *El cine de Edgar Neville*. Valladolid. 27ª Semana Internacional del Festival de Cine de Valladolid. 1982.
- Pérez, Adolfo: *75 años del cine de ciencia ficción*. Sevilla. Masters D. L. 2003.
- Plans, Juan José: *El juego de los niños*. Santa Cruz de Tenerife. La Página Ediciones. 2011.

- Poe, Edgar Allan: *Narraciones extraordinarias*. Barcelona. Salvat. 1971.
- Prósper Ribes, Josep: *Elementos constitutivos del relato cinematográfico*. Valencia. Universidad Politécnica. 2004.
- Pozo, Santiago: *La industria del cine en España: legislación y aspectos económicos, 1896-1970*. Barcelona. Universitat de Barcelona. 1984.
- Pulido Samper, Francisco Javier: *La década de oro del cine de terror español, 1967-1976*. Madrid. T&B Editores. 2012.
- Roas, David: *Tras los límites de lo real, una definición de lo fantástico*. Málaga. Páginas de Espuma. 2011.
- Sainz, Salvador: *Historia del cine fantástico español: de Segundo de Chomón a Bigas Luna*. Ibiza. Film Festival. 1989
- Sala, Ángel: *Profanando el sueño de los muertos: la historia jamás contada del cine español*. Pontevedra. Scifiworld. 2010.
- Serrats Ollé, Jaime: *Narciso Ibáñez Serrador*. Barcelona. DOPESA. 1971.
- Skal, David: *Monster Show: una historia cultural del horror*. Madrid. Valdemar. 2008
- Todorov, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*. México. Editorial Premia. 1970 [existe otra versión editada en Buenos Aires por Tiempo Contemporáneo, en 1972].
- Tohill, Cathal y Tombs, Pete: *Inmoral tales: European sex and horror movies 1956-1984*. Nueva York. St. Martins Griffin. 1994.
- Torres, Augusto M.: *Cineastas insólitos*. Madrid. Nuer Ediciones. 2000.
- Truffaut, François: *Hitchcock*. Nueva York. Simon & Schuster. 1967.
- Utrera, Rafael: *Claudio Guerin Hill: obra audiovisual*. Sevilla. Universidad de Sevilla. 1991.
- Vázquez Montalbán, Manuel: *El libro gris de la televisión*. Barcelona. Ediciones 99. 1973.
- Vizcaíno Casas, Fernando: *Historia y anécdota del cine español*. Madrid. Ediciones Adra. 1976.
- VV. AA: *Historia del cine español*. Madrid. Cátedra. 1995.
- VV. AA.: *Suspense: Conceptualizations, theoretical analyses and empirical explorations*. New Jersey. Lawrence Erlbaum Associates. 1996.
- VV. AA: *Las tres caras del terror: un siglo de cine fantaterrorífico español*. Madrid. Alberto Santos Editor. 2000.
- VV. AA: *Cine fantástico y de terror alemán (1913-1927)*. San Sebastián. Donostia Kultura. 2002.

- VV. AA: *Cine fantástico y de terror japonés (1899-2001)*. San Sebastián. Donostia Kultura. 2002.
- VV.AA.: *Pánico en las salas. 100 años de escalofríos cinematográficos*. Barcelona. Fotogramas. Cuadernos de cine. Comunicación y publicaciones. 2004.
- VV. AA.: *A Propósito de Cuesta: Escritos sobre los comienzos del cine español 1896 - 1920*. Ediciones de la Filmoteca Valencia. 2010.
- Wells, Paul: *The horror genre. From Beelzebub to Blair witch*. Londres. Wallflowers. 2000.

## 11.2. Publicaciones periódicas

### 11.2.1. Artículos

- Aguilar, Carlos y Freixas, Ramón: "Jesús Franco: Francotirador del cine español". *Dezine*. 1991. Núm. 4.
- Aguilar, Carlos: "Gritos en España", en *Flash Back*. 1994. Núm. 3.
- Alarcón, Tonio L.: "Apocalípticos y desintegrados. Una panorámica sobre el cine fantástico español reciente". *Dirigido*. 2009. Núm. 393.
- Anónimo: "El momento que atraviesa la cinematografía española es grave". *La Vanguardia*. 10/02/1970.
- Barroso, Jaime y Rodríguez Tranche, Rafael: "Televisión en España 1956-1996". *Revista Archivos de la Filmoteca*. Nº 23-24, julio-octubre 1996.
- Freixas, Ramón: "Drácula en el cine español. Muertos y enterrador". *Dirigido*. Abril de 1997. Núm. 256.
- Jiménez Varea, Jesús y Pérez Gómez, Miguel Ángel: "Historias para no dormir: Con él llegó el terror". *La Página*. 2012. Núm. 95/96.
- Pérez Ornia, José Ramón: "Radio Nacional reestructura sus programas". *El País*. 30/09/1976.
- Sempere, Antonio: "Ibáñez Serrador volverá al cine con una historia de vampiros llamada "Drácula, S. A.". *La Razón*. 30/11/1999.
- Yaccarino, Michael Orlando: "La Residencia: a classic of spanish horror cinema revisited". *Filmfax*. Octubre/enero de 2000. Núm. 75-76.

### 11.2.2. Entrevistas

- Anónimo: "Carlos Buiza". Tele-Radio. 20/02/1967.
- Anónimo: "Entrevista a Gonzalo Suárez". Terror Fantastic. Diciembre de 1972. Núm. 15.
- Anónimo: "Entrevista a Jesús Franco". Fangoria. Julio de 1993. Núm. 21.
- Anónimo: "Entrevista a Narciso Ibáñez Serrador". Terror Fantastic. Agosto de 1992. Pág. 17.
- González-Cano, José: "Narciso Ibáñez Serrador por fuera y por dentro". La Gaceta Ilustrada. 1969.
- Parrado, Jesús: "Una conversación con Amando de Ossorio". Quatermass. Octubre de 1998. Núm. 3.
- Pita, Elena: "Conversaciones íntimas con Narciso Ibáñez Serrador". El Mundo Magazine. 7/12/2001.
- Puertas, Teresa: "Chicho Ibáñez Serrador: El hombre sólo siente temor por lo que no ve". Ya. 12/12/1989.
- Pulido, Sara: "A Toda Página". Academia TV. Marzo de 2009. Núm. 109.
- Santa Eulalia, Mary G.: "Chicho Ibáñez Serrador, sentimental y amante de los niños". Ya. 5/06/1976.
- Villacastín, Rosa: "Entrevista Diez: Chicho". Diez Minutos. 19/12/2003.

### 11.2.3. Reseñas

- Anónimo: "Detrás de la cortina no hay nada". Pueblo. 28/04/1976.
- Anónimo: "Quién puede matar a un niño". La Codorniz. 9/05/1976.
- Anónimo: "¿Quién puede matar a un niño?. La imaginación y la lógica". Arriba. 22/04/1976.
- Anónimo: "¿Quién puede matar a un niño?". La Codorniz. 09/05/1976.
- Anónimo: "A double bill of horror arrives on local screens". The New York times. 22/07/1971.
- Anónimo: "Chicho resucita el horror televisivo". Leer, 1/06/1998. Pág. 82.
- Anónimo: "La Residencia". Cineinforme. Núm. 81. 1969.
- Cebollada, Pascual: "Intriga, terror y ciencia-ficción con un tema insólito". Ya. 24/04/1976.

- Donald: "La inocencia y la crueldad en juego de horror". Blanco y Negro. 08/05/1976.
- Egido: "Detrás de la cortina no hay nada". Pueblo. 28/04/1976.
- Galán, Diego: "La salvaje infancia". El País. 19/07/1983.
- López Sancho, Lorenzo: "Vigoroso relato entre el horror y la ciencia ficción". ABC. 24/04/1976.
- Marías, Miguel: "La Residencia". Nuestro cine. Núm. 95. 1970.
- Marinero, Francisco: "Una historia para no dormir". Diario 16. 04/01/1982.
- Martínez Tomás, A.: "La Residencia". La Vanguardia. 25/7/79.
- Martínez, A. : "¿Quién puede matar a un niño?". La Vanguardia Española. 28/04/1976.
- Pérez Puig, Salvador: "Quién puede matar a un niño". El Diario Vasco. 11/05/1976.
- Salvador, Manuel: "¿Quién puede matar a un niño?". Cineinforme. Núm. 247. 1976.
- Sánchez, Alfonso: "¿Quién puede matar a un niño?". Informaciones. 28/04/1976.
- Torres, J. F. : "La Residencia". Noticiero Universal. 04/01/1982.

#### **11.2.4. Revistas y fanzines**

- Terror Fantastic (1971-1973)
- Flash-Back (Otoño 1994. Número 3)
- Quatermass (1993-2009)
- Dirigido (1972-2014)
- Fotogramas (1983-2014)

#### **11.2.5. Otros**

- Tébar, Juan: "Dulce, queridísima, mamá", en *Biblioteca universal de misterio y terror*. Madrid. Editorial UVE. Número 25. 1981.

### **11.3. Guiones**

- Peñafiel, Luis: *El Plazo*. 1983.

- Peñafiel, Luis: *La Residencia*. 1969.

## 11.4. Artículos *on line*

- Absence: "El espanto surge de la tumba (y la Cantudo es un zombie)". El blog ausente. 2005.  
<http://absencito.blogspot.com.es/2005/08/el-espanto-surge-de-la-tumba-y-la.html>
- Absence: "La verdadera historia de Alaric de Marnac". El blog ausente. 2004.  
<http://absencito.blogspot.com.es/2004/10/la-verdadera-historia-de-alaric-de.html>
- Bustamante, José Manuel: "Qué fue el caso Matesa?". [www.elmundo.es](http://www.elmundo.es). 19/01/2007.  
<http://www.elmundo.es/elmundo/2007/01/19/espana/1169211515.html>
- Cayuela, Javier: "Entrevista a José Antonio Pérez Giner". El cinéfilo. 2004. Núm. 20.  
<http://perezginer.es/archives/151>
- Cascajosa Virino, Concepción: "Narciso Ibáñez Serrador, an early pioneer as transnational televisión". *Studies in Hispanic Cinemas*. Vol. 7. Núm. 2. Universidad Carlos III de Madrid. 2010.  
[https://www.academia.edu/7118758/Narciso\\_Ibanez\\_Serrador\\_an\\_Early\\_Pioneer\\_of\\_Transnational\\_Telelevision](https://www.academia.edu/7118758/Narciso_Ibanez_Serrador_an_Early_Pioneer_of_Transnational_Telelevision)
- Martínez, José Enrique: "Más allá de Sergio Leone". [www.elmundo.es](http://www.elmundo.es). Magazine Núm. 133.  
[elmundo.es/magazine/num133/textos/oeste2.html](http://elmundo.es/magazine/num133/textos/oeste2.html)
- Merelo Solá, Alfonso: "La radionovela de ciencia ficción española: 'Historias para imaginar'". *Quaderns de Filología. Estudis Literaris*. Vol. XIV. Universidad de Valencia. 2009.  
<http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/31614/139.pdf?sequence=1>

- Palacio, Manuel: "Estudios culturales y cine en España". Comunica, Revista científica de Comunicación y Educación. Núm. 29. Págs. 69-73. 2006.  
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2393035>
- Pulido Samper, Francisco Javier: "Entrevista a Paul Naschy". Miradas de cine. Núm. 93. 2009.  
<http://miradas.net/2009/12/actualidad/entrevista-paul-naschy-.html>

## 11.5. Tesis doctorales

- Jiménez de las Heras, José Antonio: *Una propuesta de análisis: ideología y experiencia vital, motores creativos en la obra de Rossen*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid. 2005.
- Moreno Díaz, Julio: *El Universo "Un, dos, tres... responda otra vez": claves de su éxito. Análisis, estructura y percepción histórica del paradigma del entretenimiento de la televisión en España*. Tesis Doctoral. Universidad Rey Juan Carlos. 2009.
- Pulido Samper, Francisco Javier: *La descomposición del tardofranquismo vista a través de los medios de comunicación de masas: un análisis sociológico de la filmografía de Profilmes*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid. 2011.
- Sánchez Trigos, Rubén: *Una aproximación al zombi en el cine: rasgos característicos en la producción española*. Tesis Doctoral. Universidad Rey Juan Carlos. 2013.
- Schlegel, Nicholas G.: *Sex, sadism and Spain: the spanish horror film, 1968-1977*. Tesis Doctoral. Universidad de Wayne State. 2011.

## 11.6. Hemerografía

- ABC (1951-2001)
- Año cero (1998)
- Arriba (1976)
- Blanco y Negro (1976)
- Cineinforme (1965-78)
- Diario 16 (1998)
- Diez Minutos (2003)
- La Codorniz (1976)
- El Correo (2007)
- El Correo Español del Pueblo Vasco (1999)
- El diario vasco (1976)
- El mundo (2001)
- El País (1976-2000)
- Filmfax (2000)
- Garbo (1982)
- Informaciones (1976)
- La Razón (1999)
- La Vanguardia Española (1964-1976)
- Leer (1998)
- Noticiero Universal (1982)
- Nuestro Cine (1970)
- Pueblo (1976)
- Semana (2000)
- Sur (1998)
- Tele-Radio (1964-1977)
- The New York Times (1971)
- Ya (1989)

## 11.7. Webgrafía

- Aullidos  
<http://www.aullidos.com/>



- Boletín Oficial del Estado  
<https://www.boe.es/>
- El blog ausente  
<http://absencito.blogspot.com.es/>
- El franconomicón  
<http://franconomicon.wordpress.com/>
- Enciclopedia del fantaterror español  
<http://fantaterror.com/>
- Internet Movie Data Base (IMBD)  
<http://www.imdb.com/>
- La abadía del berzano  
<http://cerebrin.wordpress.com/>
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte  
<http://www.mecd.gob.es/portada-mecd/>
- Miradas de cine  
<http://miradasdecine.es/>
- The mark of Naschy  
<http://www.naschy.com/>

## **11.8. Fuentes audiovisuales**

### **11.8.1. Trabajos de Narciso Ibáñez Serrador para televisión**

- *El último reloj* (1964)
- *NN23* (1965)

- *Historias para no dormir* (1966):

El cumpleaños  
La bodega  
El tonel  
La oferta  
El doble  
El pacto  
La cabaña  
El muñeco  
El cohete  
El aniversario  
La espera  
La alarma  
La sonrisa  
La broma  
El asfalto

- *Historias para no dormir* (1967-1968):

La pesadilla  
La zarpa  
El vidente  
El regreso  
El cuervo  
La promesa  
La casa  
El trasplante

- *Historias para no dormir* (1982):

Freddy  
El caso del Señor Valdemar  
El fin empezó ayer  
El trapero

- *La culpa (Películas para no dormir)*, Filmax Home Video, 2006.

### 11.8.2. Películas de Narciso Ibáñez Serrador

- *La Residencia* (1969)
- *¿Quién puede matar a un niño?* (1976)

### 11.8.3. Películas no españolas de referencia

- *Frankenstein* (1910), Thomas A. Edison.
- *El gabinete del Doctor Caligari* (*Das Cabinet der Doctor Caligari*, 1919), Robert Wiene.
- *El Golem* (*Der Golem, wie er in die Welt kam*, 1920), Paul Wegener.
- *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des grauens*, 1922), Friedrich Wilhelm Murnau.
- *Los Nibelungos* (*Die Nibelungen*, 1924) Fritz Lang
- *Napoleón* (1927), Abel Gance.
- *El gran Gabbo* (*The great Gabbo*, 1929), Erich Von Stroheim.
- *M, el vampiro de Düsseldorf* (*M*, 1931), Fritz Lang.
- *Muchachas de uniforme* (*Mädchen in uniform*, 1931), Leontine Sagan.
- *Vampyr* (1932), Carl Theodor Dreyer.
- *Muñecos infernales* (*The devil doll*, 1936), Tod Browning.
- *El gran dictador* (*The great dictator*, 1941), Charles Chaplin.
- *Rebeca* (*Rebecca*, 1941), Alfred Hitchcock.
- *Ultimatum a la Tierra* (*The day the earth stood still*, 1951), Robert Wise.
- *Quatermass Xperiment* (1955), Val Guest.
- *Quatermass 2* (1957), Val Guest.
- *Corrupción en el internado* (*Mädchen in Uniform*, 1958), Geza von Radvány.
- *Suspense* (*The Innocents*, 1961), Jack Clayton.
- *Psicosis* (*Psycho*, 1960), Alfred Hitchcock.
- *Quatermass and the Pit* (1967), Roy Ward Baker.
- *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the living dead*, 1969), George Romero.
- *El exorcista* (*The exorcist*, 1973), William Friedkin.
- *Nosferatu, vampiro de la noche* (*Nosferatu, phantom der nacht*, 1978), Werner Herzog.

- *El ente (The entity, 1981)*, Sidney J. Furie.
- *Drácula, de Bram Stoker (Bram Stoker's Dracula, 1992)*, Francis Ford Coppola.

#### 11.8.4. Películas españolas de referencia

- *El hotel eléctrico* (1908), Segundo de Chomón.
- *El sexto sentido* (1929), Nemesio Sobrevila.
- *El misterio de la Puerta del Sol* (1929), Francisco Elías.
- *Eloísa está debajo de un almendro* (1943), Rafael Gil.
- *El clavo* (1944), Rafael Gil.
- *El fantasma y Doña Juanita* (1944), Rafael Gil, 1944.
- *La torre de los siete jorobados* (1944), Edgar Neville.
- *Las cinco advertencias de Satanás* (1945), Julián Soler.
- *El huésped de las tinieblas* (1948), Manuel Mur Oti.
- *Cuentos de la Alhambra* (1950), Florián Rey.
- *Parsifal* (1951), Carlos Serano de Osma y Daniel Magrané.
- *Marcelino Pan y Vino* (1954), Ladislao Vajda.
- *Todo es posible en Granada* (1954), José Luis Sáenz de Heredia.
- *Los hijos del volcán (Rodan, 1956)*, Inoshiro Honda.
- *Faustina* (1957), José Luis Sáenz de Heredia.
- *Tenemos 18 años* (1959), Jesús Franco.
- *Gritos en la noche* (1961), Jesús Franco.
- *Hipnosis* (1962), Eugenio Martín.
- *La mano de un hombre muerto* (1962), Jesús Franco.
- *La cara del terror* (1962), Isidoro Martínez Ferry.
- *El secreto del Doctor Orloff* (1964), Jesús Franco.
- *El coleccionista de cadáveres* (1965), Santos Alcocer.
- *El sonido de la muerte* (1965), José Antonio Nieves Conde.
- *El rayo desintegrador* (1965), Pascual Cervera.
- *Un vampiro para dos* (1965), Pedro Lazaga.
- *Miss Muerte* (1966), Jesús Franco.
- *Terror en el espacio (Terrore nello spazio, 1966)*, Mario Bava.
- *Fata Morgana* (1967), Vicente Aranda.
- *Órbita mortal (...4 ...3 ...2... 1... morte, 1967)*, Primo Zeglio.

- *La marca del hombre lobo* (1968), Enrique Eguiluz.
- *Fu Manchú y el beso de la muerte* (1969), Jesús Franco.
- *El castillo del Fu Manchú* (1969), Jesús Franco.
- *Malenka* (1969), Amando de Ossorio.
- *Los monstruos del terror* (1969), Tulio Demicheli y Hugo Fregonese.
- *El bosque del lobo* (1970), Pedro Olea.
- *El Conde Drácula* (1970), Jesús Franco.
- *La furia del hombre lobo* (1970), José María Zabalza.
- *La noche de Walpurgis* (1970), León Klimovsky.
- *Pastel de sangre* (1971), José María Vallés, Emilio Martínez Lázaro, Francesc Bellmunt, Jaime Chávarri.
- *Drácula VS. Frankenstein* (1972), Jesús Franco.
- *Doctor Frankenstein y el hombre lobo* (1972), León Klimovksy.
- *El espanto surge de la tumba* (1972), Carlos Aured.
- *Jack, el destripador de Londres* (1972), José Luis Madrid.
- *La noche del terror ciego* (1972), Amando de Ossorio.
- *La novia ensangrentada* (1972), Vicente Aranda.
- *Pánico en el Transiberiano (Horror Express, 1972)*, Eugenio Martín.
- *La saga de los Drácula* (1972), León Klimovsky.
- *El ataque de los muertos sin ojos* (1973), Amando de Ossorio.
- *La campana del infierno* (1973), Claudio Guerin.
- *Ceremonia sangrienta* (1973), Jordi Grau.
- *El gran amor del Conde Drácula* (1973), Javier Aguirre.
- *El jorobado de la morgue* (1973), Javier Aguirre.
- *El retorno de Walpurgis* (1973), Carlos Aured.
- *La rebelión de las muertas* (1973), León Klimovsky.
- *Las vampiras* (1973), Jesús Franco.
- *La venganza de la momia* (1973), Carlos Aured.
- *Los ojos azules de la muñeca rota* (1973), Carlos Aured.
- *El buque maldito* (1974), Amando de Ossorio.
- *La endemoniada* (1974), Amando de Ossorio.
- *Una libélula para cada muerto* (1974), León Klimovsky.
- *Odio mi cuerpo* (1974), León Klimovsky.
- *La orgía de los muertos* (1974), José Luis Merino.
- *La cruz del diablo* (1975), John Gilling.
- *El espiritista* (1975), Augusto Fernando.
- *Exorcismo* (1975), Juan Bosch.

- *La maldición de la bestia* (1975), Miguel Iglesias.
- *La noche de las gaviotas* (1975), Amando de Ossorio.
- *No profanar el sueño de los muertos* (1975), Jordi Grau.
- *El hombre perseguido por un OVNI* (1976), Juan Carlos Olaria.
- *El huerto del francés* (1977), Jacinto Molina.
- *Inquisición* (1977), Jacinto Molina.
- *Viaje al centro de la tierra* (1977), Juan Piquer Simón.
- *El caminante* (1979), Jacinto Molina.
- *Supersonicman* (1979), Juan Piquer Simón.
- *Arrebato* (1980), Iván Zulueta.
- *El carnaval de las bestias* (1980), Jacinto Molina.
- *El retorno del hombre lobo* (1981), Jacinto Molina.
- *El sádico de Notre Dame* (1981), Jesús Franco.
- *Viaje al más allá* (1981), Sebastián D'Arbó.
- *Mil gritos tiene la noche* (1982), Juan Piquer Simón.
- *El ser* (1982), Sebastián D'Arbó.
- *La bestia y la espada mágica* (1983), Jacinto Molina.
- *Latidos de pánico* (1983), Jacinto Molina.
- *El siniestro Doctor Orloff* (1984), Jesús Franco.
- *El caballero del dragón* (1985), Fernando Colomo.
- *Serpiente de mar* (1985), Amando de Ossorio.
- *El aullido del diablo* (1987), Jacinto Molina.
- *Remando al viento* (1988), Gonzalo Suárez.
- *Slugs, muerte viscosa* (1988), Juan Piquer Simón.
- *La luna negra* (1989), Imanol Uribe.
- *Acción mutante* (1992), Álex de la Iglesia.
- *El día de la bestia* (1995), Álex de la Iglesia.
- *Killer Barbys* (1996), Jesús Franco.
- *Licántropo* (1996), Francisco R. Gordillo.
- *Mi nombre es sombra* (1996), Gonzalo Suárez.
- *99.9* (1997), Agustín Villaronga.
- *Abre los ojos* (1997), Alejandro Amenábar.
- *Memorias del ángel caído* (1997), Fernando Cámara y David Alonso.
- *Los sin nombre* (1999), Jaume Blagueró.
- *El arte de morir* (2000), Álvaro Fernández Armero.
- *School killer* (2001), Carlos Gil.
- *El espinazo del diablo* (2001), Guillermo del Toro.

- *Intacto* (2001), Juan Carlos Fresnadillo.
- *Los otros* (2001), Alejandro Amenábar.
- *Darkness* (2002), Jaume Balagueró.
- *Romasanta* (2003), Paco Plaza.
- *Frágiles* (2005), Jaume Balagueró.
- *Adivina quién soy* (2006), Enrique Urbizu.
- *Cuento de navidad* (2006), Paco Plaza.
- *La habitación del niño* (2006), Alex de la Iglesia.
- *Para entrar a vivir* (2006), Jaume Balagueró.
- *Regreso a Moira* (2006), Mateo Gil.
- *Los abandonados* (2007), Nacho Cerdá.
- *El orfanato* (2007), Juan Antonio Bayona.
- *Rec* (2007), Jaume Balagueró y Paco Plaza.
- *Rec 2* (2009), Jaume Balagueró y Paco Plaza.
- *Rec 3: Génesis* (2012), Paco Plaza.

### **11.8.5. Documentales y entrevistas**

- Entrevista a Narciso Ibáñez Serrador en el programa de RNE "Perfil humano de un personaje". 1972.
- Entrevista a Narciso Ibáñez Serrador en el programa de RNE "Cambia la cara". 2/10/1992.
- Entrevista a Narciso Ibáñez Serrador en el programa de TVE "Tal como éramos". 20/07/1998.
- Entrevista a Narciso Ibáñez Serrador en el programa de RNE "Afectos Sonoros". 29/11/1999.
- Coloquio en el que interviene Narciso Ibáñez Serrador, en el programa de TVE "Abecedario". 12/11/2000.
- Entrevista a Narciso Ibáñez Serrador y José Luis Alcaine en el programa de TVE "Versión Española". 8/06/2001.
- Documental "El último templario", de Xosé Zapata. Lorelei Producciones. 2001.
- Entrevista a Narciso Ibáñez Serrador en el programa de RNE "Siluetas". 31/10/2004.

- Entrevista a José Luis Alcaine en la edición en DVD de *¿Quién puede matar a un niño?*, en la colección "Un país de cine 2" de El País/Manga Films. 2004.
- Entrevista a Narciso Ibáñez Serrador en la edición en DVD de *¿Quién puede matar a un niño?* de Funhouse Entertainment/Dark Sky Films/MPI. 2007.
- Entrevista a Narciso Ibáñez Serrador en el programa de Cuatro TV "Cuarto Milenio". 22/06/2009.
- Documental "La secta de los misteriosos". Filmoteca de Cataluña. 2011.
- Entrevista a Narciso Ibáñez Serrador en el programa de RNE "En días como hoy". 24/04/2012.
- Entrevista a Narciso Ibáñez Serrador con motivo del I Festival de Cine Fantástico de Monforte de Lemos (Lugo). 2014.
- Especial sobre Narciso Ibáñez Serrador en el programa "Documentos" de RNE. 27/09/2014.

## 11.9. Centros de documentación

- Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid.
- Archivo General de la Administración (AGA).
- Radio-Televisión Española.
- Biblioteca Nacional.
- Filmoteca Española.
- Hemeroteca Nacional.